Cahiers de musiques traditionnelles 15

histoires de vies

Ateliers d'ethnomusicologie

georg ÉDITEUR

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Patrik Dasen
Georges Goormaghtigh
Mireille Helffer
Isabelle Schulte-Tenckhoff (correspondante au Québec)

Rédaction: **Nouvelle adresse !**
Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant
CH-1201 Genève
Tél. (+41 22) 919 04 94
Fax (+41 22) 919 04 95
www.adem.ch
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Illustration de couverture: Jean Bergheaud (photo Eric Montbel)

Composition, mise en page: atelier weidmann, Versoix / Genève

Diffusion exclusive: GEORG Editeur
46, chemin de la Mousse
CH-1225 Chêne-Bourg/ Genève
Tél. (+41 22) 869 00 29 · Fax (+41 22) 869 00 15
E-mail: livres@medecinehygiene.ch

Distribution en France: VILO – Comptoir de vente
25, rue Ginoux · F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 · Fax 01 45 75 75 53

Diffusion: VILO 2 – 18, rue de la Banque · F-26100 Romans
Tél. 04 75 70 19 14 · Fax 04 75 70 19 08

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
15

Ateliers d'ethnomusicologie

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 15

histoires de vies

2002

© 2002, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

ISBN 2-8257-0808-9

SOMMAIRE

DOSSIER : HISTOIRES DE VIES

Eric Montbel	*« Pour les amateurs de beau-jeu ». Deux solitaires au pays des cornemuses*	3
Bernard Lortat-Jacob	*Histoire de village, parcours de musicien*	17
Yahyâ al-Nûnû et Jean Lambert	*L'autobiographie d'un musicien yéménite : traditionnel et autodidacte ?*	33
Jan van Belle	*Ostâd Malang Nejrabi, « doigt d'or » de l'Afghanistan*	47
François Picard	*Chen Zhong, souvenirs d'un vieil ami*	57
Lê Ylinh	*Double vie, mais foi unique. Entretiens avec Pham-Van-Kiêm, maître musicien du rituel* **Hâu-bong** *(Nord Viêt-nam)*	75
Olivier Tourny	*Abba Bayenne, le dernier moine juif éthiopien*	89
Victor Randrianary	*Mama Sana. Succès, angoisses... et musique : le blues sakalava*	97
Julien Mallet	*Histoire de vie, histoire d'une vie. Damily, musicien de* **tsapiky**, *troubadour des temps modernes*	113
Denis-Constant Martin	*Anwar Gambeno : transmettre une tradition omnivore (Le Cap, Afrique du Sud)*	133

ENTRETIEN, HOMMAGE

Henri Lecomte	*Les pérégrinations d'un musicien inspiré. Entretien avec Marc Loopuyt*	155
Arnaud Robert	*Chasseur de blues. Alan Lomax, pionnier de l'enregistrement de terrain*	171

LIVRES

Roberte Hamayon	Laurent Aubert: ***La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie***	179
Olivier Tourny	Nicole Revel: ***La quête en épouse. Une épopée palawan chantée par Mäsinu***	181
Jérôme Ducor	Lucie Rault, dir.: ***La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne***	182
Mireille Helffer	Carole Pegg: ***Mongolian Music, Dance & Oral Narrative***	184
Christine Guillebaud	Isabelle Clinquart: ***Musique d'Inde du Sud. Petit traité de musique carnatique***	189
Laura Leante	Francesca Cassio: ***Percorsi delle voce. Storia e tecniche esecutive del canto* dhrupad *nella musica classica dell'India del Nord***	193
Laurent Aubert	Jean During: ***L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974)***	195
Luc Charles-Dominique	***De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy***	197
Michel Plisson	Luc Charles-Dominique et Pierre Laurence, dir.: ***Les hautbois populaires: anches doubles, enjeux multiples***	203
Gabor Kristof	Pierre Lefranc: ***Le Cante Jondo***	206
Jean-Pierre Estival	Michel Plisson: ***Tango: du noir au blanc***	207
François Borel	Gilbert Rouget: ***Images du rituel***	209

CD, VIDÉO, CD-ROM

Giovanni Giuriati	***Cambodge: Musiques khmères***	213
Victor Stoichiță	***Roumanie: Réédition de la collection Alan Lomax***	216
Cheng Shui-Cheng	***Madagascar: L'art de la valiha***	219
Vincent Zanetti	***Guinée: autour de Mamady Keïta***	220
Ignacio Cardoso Silva	***Uruguay: Tambores del candombe***	224
Michel Plisson	***Deux parutions récentes de musique des Caribs noirs***	227
Michel Plisson	***Pérou. Lucy Acevedo: Negra***	229

FILMS

Vincent Zanetti — ***Côte-d'Ivoire : Les maîtres du balafon,*** quatre films de Hugo Zemp 231

RENCONTRES

Florence Gétreau et Laurent Aubert — ***Musiques à écouter, musiques à voir : la musique dans les musées de société*** 237

Jean-Michel Beaudet — ***Une rencontre d'ethnomusicologie au Brésil*** 247

Razia Sultanova — ***Boysun (Ouzbékistan) : un pas vers le futur*** 250

THÈSES RÉCENTES

Sandrine Loncke — ***Lignages et lignes de chant chez les Peuls Wodaabe du Niger*** 253

Maria Manca — ***La poésie pour répondre au hasard. Une approche anthropologique des joutes poétiques en Sardaigne*** 254

PUBLICATIONS REÇUES 257

AUTEURS 265

DOSSIER
histoires de vies

COMPTES RENDUS

«POUR LES AMATEURS DE BEAU-JEU» Deux solitaires au pays des cornemuses

Eric Montbel

Voici une histoire de solitaires. Les deux musiciens dont il est question ici, deux joueurs de cornemuse, ne se sont jamais croisés, ne vivaient pas dans la même région. Le premier jouait de la cabrette, cornemuse d'Auvergne à soufflet, c'était un musicien urbain, élevé dans les rues de Paris et dans son foisonnement cosmopolite. Le second, un *chabretaire*, jouait de l'antique cornemuse du Limousin insufflée à la bouche. C'était un paysan de la Haute-Vienne, qui habitait dans une ferme des environs de Château-Chervix. J'ai partagé quelques moments de leur vie à la fin des années 1970. Malgré leur apparente convivialité (au moins pour le second), leur musique avait plongé ces hommes dans des rêves de sons, de mémoire et de perfection qui, souvent, les coupaient du monde. Au-delà des répertoires et de mille chose qu'ils ont pu nous transmettre, c'est surtout ce sentiment de solitude éclairée qui demeure lorsque j'évoque leur souvenir: une fin de tradition certes, mais qui généra des pratiques musicales nouvelles.

Jean Bergheaud, le perfectionniste

J'ai entendu Jean Bergheaud pour la première fois sur une de ces petites cassettes au son saturé que nous utilisions dans ces années-là; c'était en plein mois d'août 1975, au fond du garage de Gilbert Quintard, le vétérinaire-cabretaire d'Espalion. Il avait capturé cet enregistrement dans un mariage en Aveyron. «Tu vois, le type qui joue, c'est le seul élève du grand Bouscatel, c'est Bergheaud. C'est un vieil original, personne ne peut aller le voir, il a un caractère terrible. Mais quel jeu ! Et quel son... C'est du son sauvage, de la cabrette ancienne, pas de la flûte à bec comme on en entend trop aujourd'hui...» Le son: tout l'esprit de la cornemuse, de la musette ou «cabrette» d'Auvergne; l'évocation d'un chant, d'une voix, quelque chose de plaintif et de fracassant, plein de pathos et d'humanité. Je restais incrédule, incapable de discerner ce qui, de la mauvaise qualité de l'enregistrement ou du jeu du musicien, produisait réellement ce torrent d'énergie presque électrique, cette saturation pathogène proche du blues et des guitaristes pop que nous écoutions tous par ailleurs.

Joseph Ruols, le rêveur de Mur-de-Barrez, grand cabretaire et facteur de cabrette lui-même, m'avait lui aussi fait entendre Bergheaud, quelques semaines

plus tard : un disque cette fois, un petit 33 tours Ariola à la pochette désuète, mais avec des passages en solo éblouissants, accompagnés par une espèce de contrebasse rythmiquement et harmoniquement décalée. Mais le gros son, bien net cette fois, épais, pâteux, surchargé d'effets, de legato, de staccato, et une hargne qui faisait japper la cornemuse comme un jeune chien... « Tu sais le plus bizarre c'est qu'il lui manque deux doigts. Oui, Bergheaud joue avec deux doigts en moins à la main droite, il s'arrange. Il joue à l'envers, et il s'est fait son doigté à lui, si tu veux. D'ailleurs il bouche le dernier trou avec le genou ». Tous les éléments de la légende semblaient s'amplifier. A partir de ce moment-là, moi l'apprenti cabretaire, moi le saxophoniste à l'écoute des jazzeux soft ou délirants, j'ai voulu rencontrer cette ombre esquissée, cet homme poétique et littéraire. Écouter la cassette, écouter le disque, cent fois, et essayer de comprendre le son, de rejouer les notes.

Je me suis donc renseigné : j'ai su que Jean Bergheaud vivait seul à Nemours, lointaine banlieue sud à une cinquantaine de kilomètres de Paris. Quelques courriers, une réponse laconique d'une écriture bancale : c'est bon, vous pouvez venir. J'ai débarqué chez lui avec cabrette et magnétophone ; suivirent plusieurs visites en quelques mois. Des airs enregistrés, d'une virtuosité assourdissante, des entretiens, où il me parlait de son isolement, de son enfance à Paris et en Auvergne, des joueurs de musette de l'avant-guerre, des anches de roseau, des vieux fabricants de musette, et de son maître Antoine Bouscatel. Bouscatel : le mythe absolu de la cabrette, de la musette et de la cornemuse à Paris : une autre histoire à raconter. Mais pour Jean Bergheaud c'était l'histoire essentielle, celle du père affectif. J'ai compris peu à peu ce rapport de dualité installé entre Bergheaud et Bouscatel[1], cette identification psychologique, cette filiation fière et complexe.

Les faits tels que Bergheaud les rapportait : fin des années 1920, Jean a 14 ans. Il vit à Paris avec sa grand-mère. Un jour il entend Bouscatel, parmi d'autres cabretaires de Paris. Ébloui, il s'approche du maître : « vous êtes le plus grand joueur que j'aie entendu sur la place de Paris, j'aimerais apprendre cet instrument moi aussi, si vous vouliez... » Bouscatel regarde la main du gamin : deux doigts coupés, accident classique de l'apprenti boucher. « Et tu aimerais jouer de la cabrette avec ça ? » « Au moins faire ce que je peux ». « Tu viendras me voir ».

Voici maintenant l'histoire de la jeunesse de Bouscatel telle qu'il la racontait, et que sa fille l'a écrite[2]. Antoine a 20 ans, il vient d'arriver à Paris vers 1890 et il

---

[1] Bouscatel pourrait personnaliser à lui tout seul le mythe positif de la cabrette. Sa vie est un roman. Né en 1867, c'est un « enfant naturel » : son père est un aristocrate des environs de Lacelle (Cantal). A 10 ans , il joue déjà de la musette et fréquente tous les cabretaires de la Jordanne et de la Cère. A 23 ans, il est à Paris, chaudronnier, cabretaire. Le célèbrissime Ranvier, son aîné de huit ans, fait de lui son élève exclusif. A la mort de Ranvier en 1905, Bouscatel, déjà « prince des joueurs de musette », devient « roi des cabretaires », un titre qui désormais accompagnera tous ses enregistrements sur disque 78t. Il cultive la noblesse des attitudes et du maintien, l'élégance du vêtement, et la hauteur du son. Fier de ses origines aristocratiques, il règne jusqu'à sa mort en 1945 sur le monde de la cabrette à Paris et en Auvergne. « Avec mon doigté, il y a rien que je puisse pas faire ». Le commerce n'est hélas pas sa spécialité. Jusqu'en 1910, il possède le bal de la rue de Lappe « Chez Bouscat », qui fait courir tout Paris. Ce sera sa seule vraie réussite dans ce domaine, car il finira sa vie ruiné et misérable.

[2] « Le père Bouscatel raconté par sa fille », in : *Paris-Auvergne*, 4 mai 1996.

Fig. 1a-b: Antoine Bouscatel Archives André Ricros

possède une petite réputation de joueur de musette acquise dans son Cantal natal. Le maître de l'époque s'appelle Ranvier, très jalousé par la communauté, mais c'est incontestablement le meilleur. Bouscatel le rencontre dans une joute de cabretaires, dans les faubourgs de Paris, une de ces réunions d'amateurs de beau jeu, où l'instrument passe de main en main. Lorsque Ranvier prend l'instrument, c'est l'éblouissement. «J'en ai entendu des joueurs de musette, mais des comme vous, jamais». Ranvier: «tu viendras me voir».

Dualité, filiation: Bouscatel souffre lui aussi d'un handicap, il boite depuis l'enfance. Briller, charmer, conjurer le sort, dépasser l'apparence. L'élégance du vêtement cache la claudication. Apprivoiser le tour de force, asservir la virtuosité, montrer la main mutilée qui expose la beauté et les langages complexes.

Le jeu de cabrette est essentiellement soliste. C'est un jeu de cornemuse sans bourdon, monophonique, mais auquel une illusion polyphonique est ajoutée par un rappel permanent sur la fondamentale du hautbois, suggérant un effet «bourdon» remarquable. La véritable polyphonie est donnée par le jeu de pieds du cabretaire, car chaque air est rythmé par un battement plus ou moins complexe, ternaire ou binaire. Le cabretaire joue le plus souvent assis, rappelant sa fonction prioritairement dévolue à la danse. Bergheaud portait des chaussures spéciales, à semelles de bois, pour jouer ses bourrées: encore plus de bruit, plus de son, plus de brillance. Le cabretaire en homme-orchestre splendide, capable d'un vacarme à décoiffer les chauves.

Nommer les morts

Ses répertoires ? Essentiellement des bourrées anciennes, des marches de noces, des sorties de messe, des « regrets », airs lents et tristes, et tout le carnet de danses du bal musette parisien des années 1900 : valses, polkas, scottishs, mazurkas... La plupart de ses airs provenaient d'Antoine Bouscatel, mais il donnait à chaque mélodie sa filiation : la bourrée de Ranvier, la marche de Bonnal, la mazurka de Chanal, etc. Jouer tel ou tel air, avec ses variations, ses coups de doigts bien placés, ses « tours de main », c'était s'inscrire dans une lignée, dans la dynastie des cabretaires morts, celle des maîtres ; et par le pouvoir du langage, par le nom donné, par la mélodie nommée et attribuée, « la valse à Bonnal, la bourrée à Ranvier, la mazurka à Chanal, la marche de Costeroste, le regret d'Amadieu, de Soulier, de Combabessou, de Alias, de Pezet... » devenir une part de ce mythe, de cette filiation. Il aurait été insensé de prétendre jouer « la Rapide », par exemple, la bourrée-signature de Bouscatel, sans en connaître impeccablement les coups de doigts essentiels et parfaitement codés, et sans nommer auparavant le vieux maître. Tous ces airs étaient enrichis de mille notes et tours de main, coups de doigts, fourches, vibratos épais ou subtils. Des airs pour initiés, une musique pour connaisseurs, pour ceux qui savent apprécier le beau jeu, cet art que ne comprennent sans doute que les autres cabretaires. Cette musique pour musiciens s'est développée comme un métalangage, un langage sonore et musical qui permet de suggérer d'autres langages, où les codes gestuels et techniques sont une écriture, et se succèdent au service non seulement de l'esthétique, mais aussi du sens : souvenir et inscription de cette mémoire dans une lignée. Qui peut comprendre tout à fait ce que signifie cette succession de roulements, de « *cops de martel* » (« coups de marteaux ») et de picotages, toujours placés dans un ordre rigoureux, presque sacralisés par l'usage, mais dépouillés de toute fonctionnalité directe ? Des mélodies comme « *la Tricotada* », « *Flour de ginesto* », « *la Rapide* » n'ont plus aucun sens dans la danse, n'ont plus d'autre usage que de devenir des « airs pour cabretaires », des tours de force archivés qui, non seulement, disent le statut du musicien mais qui fondent aussi une filiation lointaine, une généalogie qui passe par Bouscatel et Bergheaud, par Ranvier et Pezet avant eux, et Amadieu auparavant encore, et qui suggère la nuit du temps... pour peu que l'on désire s'y plonger.

En cela leur musique devient traditionnelle mais sans doute pas universelle. Elle est le marqueur d'une communauté d'hommes-musiciens, poètes certes, mais attachés à un monde antique où le respect se donnait sur quelques mesures bien tournées, dans une cave parisienne où l'on jouait à l'Auvergne, à l'Age d'or et au Pays perdu, autour d'une caisse de Bordeaux et d'un instrument insupportable, malgracieux pour tout non-cabretaire. C'est ainsi que se construit un monde véritable, authentique, mais qui n'exporte plus rien, qui ne se renouvelle pas, parce qu'il n'en a pas le besoin. On se contente de le figer et de le considérer comme abouti car il possède un sens symbolique contemporain plus fort que sa fonctionnalité d'origine, qui fut celle de la danse, du rituel ou de la fête. Inscrits dans cette transmission, quelques-uns se partagent aujourd'hui ces oripeaux, font vivre cette généalogie mythique. Mais l'art de la cabrette apparaît d'une singulière stérilité,

Fig. 2: Jean Bergheaud. Photo: Eric Montbel

comme si la plus belle des musiques traditionnelles françaises, la plus aboutie et la plus complexe, n'avait pas (encore) su trouver les clefs de sa pérennité hors de la citation et de la pétrification.

Les doigts coupés

La transmission s'est faite ailleurs, de manière divergente. Lorsqu'à vingt ans on rencontre une figure comme Jean Bergheaud, on apprend d'autres choses, qui vont au-delà de la seule musique. C'était un vieil homme seul, que j'ai souvent comparé à Céline à cause de ses phrases terribles, de son accent parisien, de sa misanthropie amoureuse, de ses musicalités de langage, que ce soient les mots du raconteur ou les notes du musicien. Ce qui m'apparaissait comme unique, et moderne, c'était la radicalité de tout ce qu'il exprimait, son verbe, sa situation sociale, sa musique. La force de l'expression artistique ne s'embarrasse plus alors de catégories: musique traditionnelle peut-être, mais surtout musique individuelle, individualisée, singularisée. L'instrument de musique et tout son environnement légendaire

lui permettaient d'accepter un entourage difficile, dont la vulgarité l'excédait, et d'accéder à un univers onirique totalement construit.

Sa musique était à l'opposé de la trivialité, c'était une musique d'initié, qui se méritait et s'écoutait, et dont il était devenu très économe. Un jour il avait vendu tous ses instruments, par déception: sa réponse à une trahison, à un geste qu'il considérait comme une offense au souvenir des vieux maîtres, «un truc pas à la hauteur». Sa musique lui tenait lieu de spiritualité: si elle allait rarement jusqu'au pardon, c'était surtout une alternative radicale à l'amertume et aux défis d'une vie. Ce que nous nommons «musique traditionnelle» est souvent un prolongement de soi-même, et en cela elle rejoint toute musique: elle ressemble à celui qui l'exprime. La musique de Jean Bergheaud était violente, énergique et brutale, solitaire, âpre, agressive, pas claire, assez éloignée finalement de celle de son maître, qui se développait en amabilités charmantes. Celle de Bouscatel reste lyrique, délicate et chantante, pleine de grâce et d'élégances inattendues: musique de soliste inspiré qui ne dédaigne pas de se mélanger aux accordéons italiens, au banjo manouche, aux rythmiques du fox-trot. Deux hommes, une amitié splendide, une trace.

Finalement, rencontrer Jean Bergheaud c'était aussi une façon de se reconnaître soi-même et d'accepter une part de soi qui pousse à la radicalité, à l'individualité dans un style musical qui se fonde sur l'unanimité et l'anonymat du groupe. J'ai toujours ri de la boutade qui dit que «le vrai gentleman, c'est celui qui sait jouer de la cornemuse, mais qui n'en joue pas...» Jean Bergheaud fut ce gentleman, fermier de rêve perdu en banlieue sud, la banlieue bien moche, bien sécuritaire, bien pavillonnée. Une sorte de Facteur Cheval du coup de doigt, celui qui sait jouer de la cornemuse, de la cornemuse d'Auvergne, mais qui n'en joue pas. Celui à qui il manque des doigts, qui va le faire «quand même», à force de doigtés tordus, de genoux salvateurs et de volonté agressive.

Le maître, la filiation: rien ne nous avait préparé vraiment à ces rencontres avec des hommes de bien. Ce n'est pas ce que nous recherchions alors. Il s'agissait d'abord de recueillir des mélodies, du répertoire. On appelait cela du «collectage», comme s'il s'agissait d'une cueillette de champignons: ramasser des beaux airs, les sauver de l'oubli... En fait, sans le savoir, ce fut une tout autre aventure, à laquelle je n'avais pas forcément demandé d'adhérer: s'inscrire dans une filiation, dans une tradition malgré soi, sans aucune inscription identitaire ni localiste. Moi, ce qui m'intéressa très vite, c'était plutôt la posture sauvage du bonhomme, son côté «vieux bluesman gitan», copain de Django (il jouait d'ailleurs comme lui de la guitare jazz, et avec deux doigts en moins...) qu'il avait connu sur les bancs de l'école Bouscatel, lorsque «Jango Renard» accompagnait le maître au banjo dans les bals musette de la rue de Lappe. Bref, la belle mixité des musiques urbaines, celle qui croisait le son et le répertoire d'Auvergne, les rythmiques américaines et les harmonies «chanson française» dans les rues de Paris, dès les années 1920... En cela les musiques d'Auvergne à Paris possèdent des caractères d'analogie avec bien des musiques urbaines transculturelles, comme le rebetiko, le blues ou le tango.

C'est de cela que parlait Bergheaud aussi, au-delà des lieux communs sur l'Auvergne éternelle et la race arverne, tels que décrits par la presse régionaliste de

l'entre-deux guerres; ou par les intellectuels comme le compositeur Joseph Canteloube dont les (magnifiques) « Chants d'Auvergne », malgré l'intérêt sincère qu'il porta aux mélodies chantées, restent à des années-lumière de cette musique de cabrette et semblent d'un autre monde.

Un conte cruel

A la fin de sa vie, Jean Bergheaud conservait jalousement une cabrette d'ivoire, celle que Bouscatel porte sur quelques photos et qu'il l'appelait « *la novia* », « la mariée » parce qu'elle était d'une blancheur intacte. Cette cabrette légendaire, fabriquée par Franc et Amadieu, possédait une anche particulière, faite par Bouscatel et marquée de son nom. Le vieux maître l'avait offerte à Bergheaud sur son lit de mort, avec ces quelques phrases : « pour mettre l'anche dans la cabrette, dis ces mots en patois « ... » ; et pour la jouer la première fois, prononce ces autres paroles : « ... ». Si tu te fais voler *la novia*, elle ne pourra jouer pour personne d'autre, à ses risques et périls ». Lorsque Bergheaud sentit venir sa fin, il appela un de mes très bons amis à son chevet, et lui promit « *la novia* » en cadeau ; il lui donna aussi les deux formules secrètes. Mais l'instrument et son anche furent distribués à un autre cabretaire : malentendu d'héritage, coquetterie de vieil homme qui promet par échange d'affection... Depuis ce jour, l'instrument n'a jamais rejoué. S'il manquait un peu de magie dans cet univers de secrets et de mots chuchotés, la voici : magie de l'oralité et de la signature par le geste, la phrase, le trait de style, le nom donné. Car cela aussi donne à la vie des airs de conte de fée, et l'on peut admettre que ces hommes aient eu besoin tout comme nous d'imaginer un monde ordonné par le surnaturel et l'inconscient, pour mieux admettre l'idée insupportable des jours qui passent et de leur rationalité[3].

Le son

Quant au fameux « son » de Bergheaud, je crois aujourd'hui encore que c'était l'essentiel de son art, la part la plus importante de ce qu'il nous a transmis, au-delà des paroles, des légendes et des mythes, des répertoires et des techniques si complexes. Car la « sonorité », c'était une façon de dire « sa » musique, faite avec des doigts en moins, des vibratos douloureux sur le bord des trous, des arrangements et des bricolages, un son trash qui fut l'héritage tordu du maître Bouscatel, le roi du son clair. Chaque musicien inscrit dans une tradition peut trouver là un bel exemple de cette dialectique jamais épuisée, entre fidélité et transgression. Mais l'un comme l'autre, le dandy impeccable comme l'introverti perfectionniste,

[3] Merci à André Ricros, écrivain, chanteur, cabretaire, pour cette anecdote.

avaient le souci majeur de la maîtrise du son, de cette grande convivialité qui corrige la puissance débridée de la cornemuse d'Auvergne pour la porter vers un langage humain, humaniste. Quelque chose qui exprime l'émotion et ne se contente pas de dire des notes. Une grande leçon de musique traditionnelle, de musique, et pour eux une ligne de vie.

Après tout, cette cornemuse ignorée de tous les non-Auvergnats n'a guère dépassé le cadre carré de son milieu d'origine : pas de *revival* récent, pas de création, pas d'évolution, mais au contraire une régression du style, de la puissance et de la virtuosité : les grands cabretaires se comptent aujourd'hui sur les doigts de la main droite de Jean Bergheaud. Ce qui fut l'instrument populaire le plus abouti en France à la fin du XIX[e] siècle n'a pas connu de véritable transcendance contemporaine, en tant que tel. Par contre c'est grâce à la cabrette et aux cabretaires morts ou vivants en 1975 que s'est renouvelé le style des autres cornemuses du Centre France : musettes 14, 16, 20 ou 23 pouces, Béchonnet, chabrette limousine, toutes ces cornemuses ont connu une nouvelle jeunesse depuis 1975, directement inspirée des techniques et des styles des cabretaires auvergnats de Paris. Le renouveau de ces cornemuses doit beaucoup aux cabretaires Joseph Ruols, Pierre Ladonne et Jean Bergheaud.

Camillou Gavinet, au cœur du désert

C'est dans cet environnement revivaliste que j'ai rencontré un autre joueur de cornemuse, qui, lui aussi, fut pour moi un maître, d'une certaine façon. Ce qu'il m'a donné tient en quelques mélodies, beaucoup d'idées et d'anecdotes, mais surtout une grande liberté de jeu. La rencontre de Camillou Gavinet a profondément modifié l'orientation de mon approche des cornemuses du Massif Central. Par la place qu'il accordait à la musique dans sa vie, non seulement à la musique mais à ses objets, instruments et accessoires, et à tout ce qui évolue en périphérie de l'acte musical, il a attiré mon attention sur l'importance de cette périphérie symbolique sur la musique elle-même. Et sur le fait qu'à tout moment une tradition musicale doit être transgressée pour reprendre vie.

J'effectuais depuis plusieurs années des recherches sur les cornemuses du Limousin, les «*chabretas*» à miroirs. Les plus anciens modèles sont des objets fascinants : décorées de petites glaces serties et de signe chrétiens archaïques, elles portent des chaînes, des bagues de corne, d'os, de bois fruitiers... Ce sont des œuvres d'art populaire et chacune est unique. J'avais retrouvé de très nombreux exemplaires de cet instrument, depuis le début de mes recherches en 1975, peut-être une cinquantaine déjà, conservées dans des musées, des collections privées, mais surtout dans des familles de musiciens pratiquant pour la plupart au XIX[e] siècle en Haute-Vienne. Je n'avais aucune illusion sur les chances de retrouver un chabretaire vivant, pouvant transmettre un son, un style, une mélodie... Toutes mes collectes avaient porté sur des souvenirs de chanteuses, d'accordéonistes ou de «violonaires», qui avaient connu des chabretaires. Les joueurs de cornemuse

Fig. 3: Camillou Gavinet. Photo: Eric Montbel

les plus proches de nous étaient morts vers 1939, sans qu'aucune mission ethnomusicologique (MNATP par exemple) ne s'y soit intéressée. Beaucoup de photos recueillies, beaucoup de souvenirs, de témoignages et d'indications esthétiques, encouragés par mon application à faire sonner l'instrument: fort de ma jeune expérience de cabretaire, et pratiquant par ailleurs les cornemuses bourbonnaises, je jouais une *chabreta* ancienne, abandonnée à Lyon par un de ces maçons de la Creuse, migrants de la fin du XIX^{e} siècle.

Sur la piste d'une nouvelle chabrette, dans les environs de Saint-Yrieix-la-Perche, on m'indiqua un soir l'adresse d'un métayer qui «non seulement possède des chabrettes, mais en joue aussi». J'étais ce jour-là en compagnie de Pierre Imbert, avec qui j'effectuais la plupart de mes recherches dans ces années passées sur les routes.

Nous nous rendons dans la ferme à la nuit tombée, au cœur d'un épais bocage. La maison fait partie des dépendances d'un château, comme dans un décor étrangement daté. L'homme n'est pas chez lui, mais il doit rentrer des champs très vite, nous dit son épouse Jeanne, qui nous accueille chaleureusement. Elle va chercher dans la chambre à coucher la cornemuse de son mari et la pose sur la table de la cuisine, une jolie petite *chabreta* habillée de velours. Je dépose la mienne à ses côtés, et déjà l'incroyable s'esquisse: nous sommes entrés dans un lieu où le temps

semble se réduire, où les liens peuvent se renouer. Camillou Gavinet arrive enfin, bleu de travail, cuissardes de caoutchouc, casquette. Un bonjour esquissé, une surprise réciproque, il saisit mon instrument, se met aussitôt à jouer, et ne quitte cette cornemuse que de longues heures plus tard. Drôle de musique, clownesque parfois, criarde, faite pour la danse et pour la fête. La soirée se passe à parler, questionner, comparer les jeux, les anches, les styles, les hautbois qu'il puise un à un dans une caisse aux trésors pleine d'ébauches, d'essais de tournage du grand-père, de vieilles pièces usées et recueillies, tels ces boîtiers couverts de miroirs qui semblent surgis d'un temps plus ancien, pleins d'interrogations et de rêves. J'apprends plusieurs choses ce soir-là: d'abord que les gens peuvent cultiver chez eux, au cœur du XX^{e} siècle, des pratiques culturelles et artistiques parfaitement originales, uniques, sans que personne ne le soupçonne en dehors d'un cercle restreint d'amis ou de familiers; ensuite qu'une tradition «morte» peut soudain ressurgir, par bribes certes, mais mobile, contradictoire et parfois à contre-pied de ce que l'on en supposait auparavant. Rien ne peut remplacer ce type de témoignage sonore, visuel, humain, qui d'un coup ressoude les morceaux du puzzle et suggère d'autres interrogations.

Nous avons compris avec cet homme que la tradition musicale est multiforme, que chaque individu peut y imprimer sa marque profondément: ainsi Camillou Gavinet tenait de son grand-père une manière étrange de modifier le son du hautbois en posant le pavillon sur le genou, technique analogue à l'effet «trompette bouchée», dont il se servait pour accentuer le rythme, et que j'ai largement utilisé plus tard. Par contre, le grand-père jouait sans vibrato, avec un son droit et des anches très dures à la façon des *pipers* écossais.

Camillou introduisit dans son propre jeu le vibrato, le «*fai planher*» et le «*fai dardar*[4]» du chabretaire Lo Jai de Chateau-Chervix, qu'il voyait jouer dans son enfance. Cette façon de modifier les notes avec un vibrato latéral, obtenu sur le côté du trou, est très caractéristique du jeu de cabrette auvergnat-parisien; le fameux Pradeau, surnommé «Lo Jai», avait vécu longtemps à Paris et fréquenté les bals musettes des amicales limousines et auvergnates. Rien d'étonnant à ce que des individus promènent leurs instruments, leurs styles et leurs envies de musique au-delà du cercle restreint de leur origine: cette leçon-là, si elle semble évidente aujourd'hui, pouvait encore tenir lieu de débat dans un Limousin marqué à la fois par le courant folkloriste et par la pensée occitane dans ces années 1970 finissantes.

Mais, plus que le style, le son ou le répertoire, c'est la vitalité puissante qui émanait de ce musicien lorsqu'il jouait qui me frappa très vite: une énergie vraiment sexuelle, où la cornemuse était embrassée, dévorée, portée comme un objet de plaisir et de fête. L'appétit de musique de cet homme se communiquait dans son excès. Son application à cracher dans ses mains avant de jouer, à enduire le hautbois de salive, à se lécher les doigts, comme le font de nombreux joueurs de cornemuse, relève du même sens symbolique de la puissance. Ce jeu de la mise en scène sexuelle se manifestait de bien des manières encore: ainsi mettait-il un point d'honneur à

[4] «Fais plaindre» et «fais briller».

jouer toute une longue phrase musicale sans insuffler l'instrument; «la réserve d'air est infinie» semblait-il dire alors, et, jouant de l'anthropomorphisme fondamental de la cornemuse, il suggérait sa propre puissance, celle de son souffle, de son corps. Le souci de voir fonctionner les trois anches de la cornemuse, hautbois et bourdons, souci marqué par ses rappels ostentatoires, relevait aussi de la même suggestion symbolique, celle d'un pouvoir «polyglossique» (comme celui des joueurs de *launeddas* sardes par exemple).

Mythes d'origine

Tout joueur de cornemuse connaît ce moment particulier où l'instrument est adoré, caressé, et apparaît comme un objet vital qui impose son besoin de jeu, de pratique: revenir à la cornemuse, la jouer et la rejouer encore, c'est un domaine du plaisir de musique que peu d'études ont abordé, mais dont tous mes amis musiciens parlent facilement. L'instrument est un prolongement du corps, un outil de puissance et de séduction plein d'ambiguïté dont l'humour populaire s'est saisi depuis longtemps, mais dont l'image évidemment sexuée ne saurait résumer la totalité. A bien y réfléchir, il serait question aussi de plaisir, de mains, de corps et de bouche, et du souffle projeté dans un sac de peau presque vivant, d'une forme chaude et mobile que l'on serre contre soi et à quoi (à qui) l'on donne vie, et bien sûr de cette sensation vite hypnotique d'un environnement onirique, à la fois plat et profond, qui est celui des bourdons. Cet espace du rêve ouvert par la masse sonore des bourdons semble intemporel et universel. Lorsque Camillou Gavinet jouait, c'était peut-être dans un rêve secoué par les pulsions d'une libido enfantine et joyeuse.

Chez lui, la cornemuse était toujours «rangée»: c'était un objet qui avait droit à certains privilèges. Elle était entreposée dans la chambre, comme un enfant que l'on veille la nuit et qui partage l'intimité du couple. La cornemuse considérée comme une poupée, à la fois enfant et jeu d'enfant, c'était aussi l'âme de l'ancêtre, du grand-père Charles Gavinet, qui la fabriqua et qui en joua: elle fondait la généalogie du chabretaire. Comme pour Jean Bergheaud, l'instrument, les techniques de jeu et le répertoire étaient des références permanentes au Passé, à la mémoire. «L'objet ancien n'est pas afonctionnel ni simplement décoratif, il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système: il signifie le temps», note Jean Baudrillard (1969). L'objet ancien, la cornemuse, «se donne comme mythe d'origine: c'est ce qui a lieu dans le présent comme ayant eu lieu jadis. Cet objet fait partie lui aussi de la modernité, et prend là son double sens»[5]. L'instrument de musique est toujours investi de projections anthropomorphiques complexes. Son instrument était pour lui un objet à respecter, c'était un héritage qui permettait d'entendre la voix de l'ancêtre, contenue tout entière dans le souffle, dans la musicalité soufflée de la cornemuse.

---

[5] «La morale des objets», in *Communications* n° 13, Jean Baudrillard, 1969.

Cornemuse, enfance, rêve

Voici ce que racontait Camillou Gavinet : Enfant, il vivait dans une famille de musiciens et de chanteuses. Au cœur du pays limousin, dans ce sud de la Haute-Vienne qui touche à la Corrèze, mais où les collines sont douces, bocagées de haies anciennes, la vie est dure entre propriétaires terriens issus de familles aristocratiques de l'Ancien Régime, et métayers au service d'un patron omnipotent. Ici la Révolution ne s'est pas vraiment arrêtée : pourtant on y rencontre des communistes ruraux, des ouvriers agricoles qui ne possèdent rien, des châtelains tout puissants. La langue limousine est parlée chez les paysans comme une langue quotidienne.

Camillou Gavinet vivait avec son grand-père, dans une toute petite maison ; ils dormaient tous les deux dans la même chambre ; parfois le grand-père se levait la nuit pour jouer de la cornemuse ; Camillou (il avait une dizaine d'années alors) l'accompagnait au petit saxophone soprano, qu'on appelle « la carotte », très en vogue dans les bals populaires des années 1930, et les parties de musique se prolongeaient au cœur de la nuit. Lorsqu'il fut adolescent, le grand-père Charles lui fabriqua une *chabreta*, car il avait ce talent-là, aussi. Dès lors le jeune Camillou anima les bals du coin au son du saxophone et de la chabrette, et bien sûr les noces, carnavals, toutes occasions de rire et de danser : car le chabretaire était surtout l'amuseur de la jeunesse. A la mort du grand-père Charles, Camillou conserva l'instrument, transgressant la coutume qui voulait « qu'on lui donne dans son cercueil », qu'on dépose la cornemuse en terre avec son propriétaire. Dans les années 1960, la folklorisation intensive du Limousin mit au goût du jour, paradoxalement, les instruments emblématiques de l'Auvergne, dont la cabrette, considérée comme une cornemuse plus moderne, plus facile à acheter aussi. Les groupes folkloriques locaux apparurent un peu partout, empruntant leur imaginaire de carte postale aux troupes provençales, auvergnates ou berrichonne : musique approximative, trop sage, scolarisée. La cornemuse de Camillou Gavinet apparut d'un coup incongrue, décalée, étrangère peut-être. Il cessa totalement de jouer pendant quinze ans, jusqu'à notre rencontre de 1975. Mais en quelques semaines il retrouva tout son répertoire, sa fougue et son anticonformisme. Étonnante leçon d'individualité, là encore, qui fonde le musicien non seulement comme l'élément d'une lignée, mais comme un interprète créatif au caractère unique.

Tenir le son

Bouscatel et Bergheaud vivaient au cœur d'un économie musicale active. Leur monde fut celui des rivalités dynamiques, de l'émulation partagée par des dizaines de musiciens professionnels. Gavinet évoluait en plein désert, avec le souvenir des chabretaires de sa jeunesse, dont il portait la mémoire et accomplissait la transgression. Mais, pour ces trois joueurs de cornemuse, la direction et la maîtrise du son semblaient essentielles, tout comme la conscience de faire partie d'une suite. Ils ont porté seuls ces exigences de hauteur, qui faisaient d'eux, littéralement, des

hommes *extra-ordinaires*. C'était leur jardin secret, leur lieu de rêve, et j'en suis sûr aujourd'hui, leur raison de vivre.

On peut entendre Jean Bergheaud et Antoine Bouscatel sur le disque *Cabrette, l'âge d'or de la cornemuse d'Auvergne. Enregistrements historiques 1895-1976*. Mémoire-Silex Y225104. 1993 ; et Antoine Bouscatel sur le 33t : *Bouscatel, roi des cabretaires : l'origine du bal-musette*. Lyon : Fédération des Musiciens Routiniers. 1983.

Références discographiques

1964 *Musique d'Auvergne, Bergheaud, cabrette, Aigueperse, accordéon*. Réalisation Ariane Ségal. 33t. Ariola F35S 3026.
1975 *Musique et phénomènes para-musicaux*, 45t. in Claudie Marcel-Dubois et Maguy Andral : *L'Aubrac, Musique & phénomènes paramusicaux*, tome V, Ethnologie contemporaine, III, Paris : Editions du CNRS.
1979 *Jean Bergheaud, cabrette. Musique d'Auvergne*. Réalisation Eric Montbel et André Ricros. 33t. Les Musiciens Routiniers-Discovale.
1983 *Bouscatel, roi des cabretaires. Les origines du bal-musette*. Réalisation Eric Montbel et André Ricros. 33t. Les Musiciens Routiniers MR4004.
1993 *Cabrette, l'âge d'or de la cornemuse d'Auvergne*. Enregistrements historiques 1895-1976. Réalisation Eric Montbel. CD Silex-Auvidis Y225104.
2001 *Les musiciens aveyronnais à Paris*. Compact-disc. Réalisation Michel Esbelin. CD Musicadis-Conservatoire Occitan.

Références bibliographiques

BAUDIMANT Mic
1982 «Jean Chassagne, le plus grand, célèbre et artiste joueur de musette de l'Univers». *Modal* 2. Lyon : Les Musiciens Routiniers.

BECKER H.S.
1985 *Outsiders*. Paris : Flammarion.

GETREAU Florence et Eric MONTBEL, dir.
1999 *Souffler c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs du Limousin*. Catalogue de l'exposition. Parthenay : Famdt.

LORTAT-JACOB Bernard
1982 «Théorie et bricolage, le tempérament d'Attilio Cannargiu». *Modal* 3. Lyon : Les Musiciens Routiniers.

RÉSUMÉ

C'est l'histoire d'une rencontre avec deux joueurs de cornemuse, l'un à Paris, l'autre en Limousin. Le premier, Jean Bergheaud, était un misanthrope. Il vivait dans un monde mythique, peuplé des fantômes des *cabretaires* morts qui avaient déterminé sa jeunesse et son destin. Son art musical était immense, mais n'intéressait personne, car cette tradition expirait. Il reproduisait sans s'en douter l'histoire de son maître

Bouscatel, le roi des *cabretaires* de Paris, et ses jours se consumaient dans l'amertume, sans admirateur ni élève capable de comprendre son jeu. Le second, Camillou Gavinet, vivait en Limousin ; il jouait la *chabreta* à miroirs, c'était un ouvrier agricole farceur et joyeux, plein de souvenirs et d'héritage musical ; mais lui non plus n'avait guère l'occasion de révéler son art, car la mode de la cornemuse était passée. Ces deux musiciens vivaient dans un univers de sonorités exigeantes qui les gardait souvent éveillés une partie de la nuit. Pour eux la musique de cornemuse tenait lieu de filiation, de poésie, et leur permettait de reconnaître les vrais amateurs de son et de beau-jeu.

HISTOIRE DE VILLAGE, PARCOURS DE MUSICIEN

Bernard Lortat-Jacob

Tore et Totore

Les villages du centre de la Sardaigne ont une caractéristique : leurs habitants s'appellent souvent Salvatore – en abrégé Totore. Ceux du nord sont à cet égard différents ; les Salvatore y sont aussi nombreux, mais leur prénom ne s'abrège jamais en « Totore », mais seulement en « Tore ».

La Sardaigne vit au rythme de ces nuances. Elles sont essentielles puisque, conduit comme je le suis à couvrir à la fois le nord et le centre de l'île, il m'arrive de me tromper de façon scandaleuse dans ce système d'abréviations et de dire « Tore » pour « Totore », ou l'inverse. « Il a vraiment l'esprit ailleurs aujourd'hui », dit-on de moi. Mais cet « ailleurs » n'est pas n'importe où : il est chez le voisin, tout simplement. A noter que le voisin c'est l'étranger. Le seul véritable étranger, dont on se démarque toujours, pour rappeler qu'on est différent de lui et pour être sans doute davantage soi-même.

Précisons qu'au village, ce grand nombre de Totore ou de Tore ne gêne pas vraiment la communication. Il n'est jamais nécessaire de désigner celui de qui l'on parle autrement que par son prénom abrégé. Le sujet de la conversation se charge du reste : histoires de brebis égarées ou volées ? c'est de Totore Lai qu'il s'agit [il est « vigile communal » et toujours très informé de tout ce qui peut arriver aux douze mille brebis du village[1]] ; d'accordéon diatonique ? C'est naturellement de Totore Chessa qu'il est question. Et c'est justement de lui que je vais parler[2].

Soyons précis : il y a vingt ans – lorsque nous nous sommes connus – ce dernier ne s'appelait pas Totore, mais Totoreddu. Je pense – sans pouvoir l'affirmer complètement – que ce diminutif, il le tenait de sa mère. Une mère sarde d'excellence. Et, pour elle, ce petit suffixe *« eddu»* final ne voulait pas dire : « Voyez comme il est petit ! », mais plutôt « Regardez comme il est grand pour son âge ! » Cette grandeur

---

[1] Cette année, ce chiffre est passé à six mille, à la suite de la dramatique « maladie de la langue bleue », dont on a peu parlé en Europe du Nord, mais qui a littéralement décimé les troupeaux ovins de Sardaigne, et qui toucha également la Corse.

[2] Parfois, profitant du jeu de mot que permet l'italien, on lui donne aussi – et comme par luxe – le surnom de *suonato-Tore* (dérivé du mot «*suonatore*» qui signifie « musicien-instrumentiste ». La précision ethnographique m'oblige à ajouter que le diminutif Totore concerne plutôt la partie orientale du centre de la Sardaigne. Au centre-centre de l'île, en Barbagia, Salvatore donne lieu volontiers à d'autres dérivations (Barore, Bore, etc.).

se voyait déjà à son autorité de jeune homme et de musicien. Et la mère a abandonné ce diminutif il y a une quinzaine d'années, lorsqu'il n'avait plus lieu d'être. En effet, à 25 ans, Totore était en passe de devenir le n° 1 des accordéonistes de Sardaigne. Tout le monde pressentait cette gloire... mais sa mère dut l'anticiper de quelques années: elle lui donna son prénom actuel pour couper le cordon ombilical – ce qui intervient toujours fort tard en Sardaigne – mais surtout pour faire de son fils un «Totore» à part entière. De sorte qu'aujourd'hui, lorsque dans les trois cent cinquante villages de Sardaigne, on entend le nom de Totore à propos d'accordéon et de danse, on sait de quel Totore il est question. C'est de Salvatore Chessa, d'Irgoli [Baronia, Province de Nuoro]. Les autres – les très jeunes ou les obscurs – ont encore besoin de leur nom de famille pour exister[3].

Revenons à cette autorité musicale: elle est, chez Totore, d'abord et surtout rythmique. Il joue d'un diatonique à huit basses. Le Paolo Soprani de ses débuts était particulièrement lourd. Avec une machine à soufflet de ce poids, il fallait une grande force pour imprimer à la danse son indispensable légèreté. L'accordéon sarde n'a véritablement rien à voir avec celui d'un André Verchuren. Pour en jouer, il faut des bras d'athlète. Ces bras, Totore les acquit en pratiquant son premier métier – maçon – tandis que ses doigts durent souffrir des mauvais traitements du marteau, de la rugosité du ciment et des «*blocchetti*». Mais personne n'eut jamais à se plaindre des dégâts que durent occasionner ces travaux de maçonnerie sur les doigts de Totore; les autres, pas plus que lui-même.

Précisons que, pour un musicien – et un musicien de danse en particulier – le rythme se confond avec l'autorité. Il lui en faut beaucoup pour assujettir totalement les danseurs à sa propre conception de la danse et pour que ces derniers, *in fine*, lui confient le mouvement de leurs corps. Cette maîtrise réclame un sens aigu de l'anticipation: un bon *suonatore* doit savoir lire les attentes de ceux qu'il dirige du haut de son petit podium et les interpréter, notamment pour faire alterner comme il le faut les pas glissés ou sautés (*passu bassu* ou *altu*). Combiner l'art et l'acrobatie en somme. Ça, c'est pour le *ballu in piazza*, «la danse en place» [c'est-à-dire sur la place], où s'exécute le *ballu tundu* (danse en rond), le *ballu* sarde par excellence que, depuis plus de vingt ans maintenant, Totore anime durant les fêtes en été et qui prolongent, la nuit, la célébration rituelle d'un Saint Patron local. De nos jours, cette danse communautaire, impliquant la participation de tous, est certes encore pratiquée durant les fêtes, mais elle est de plus en plus rare. Or, tous les musicien le savent et le disent – du moins lorsqu'ils connaissent leur Sardaigne: «un accordéoniste et une place, cela suffit pour faire la fête!»

Si j'aime tout particulièrement le *ballu in piazza,* c'est pour des raisons strictement professionnelles et ethnomusicales. Raisons que Totore conteste par principe – «Toi, tu es un homme de musée, tu n'y comprends rien!» me reproche-t-il (entre autre). Cela ne m'empêche pas de penser que rien n'est plus beau qu'un vil-

[3] En fait, l'affaire est peu plus compliquée que ce que j'en dis car, dans un village voisin, Totore a un cousin, accordéoniste lui aussi – un parfait homonyme puisqu'il s'appelle également Totore Chessa. Celui-là, on l'appelle parfois «l'autre Totore». Mais, en dépit de cette ressemblance formelle, il n'y a guère de confusion possible – cet «autre» est un pâle reflet de celui qui nous concerne et l'adjectif indéfini, lorsqu'il est utilisé, a toujours une connotation négative.

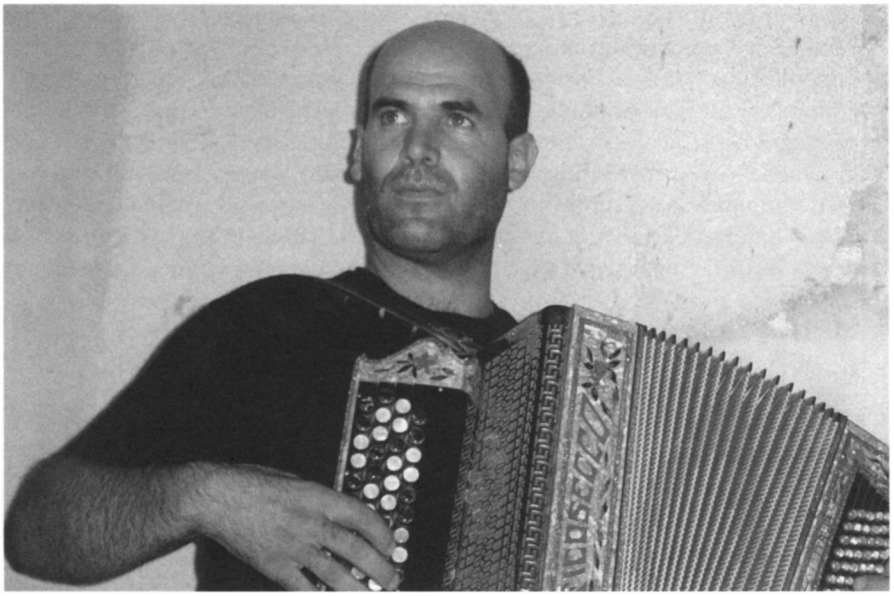


Fig. 1: Totore jouant d'un accordéon chromatique de sa collection. Photo: Bernard Lortat-Jacob, 1995

lage s'offrant lui-même en représentation. Tandis qu'il donne une image de sa propre présence, chacun voit l'autre, l'observe, le rencontre, le perd de vue momentanément, le retrouve, etc. Quant à notre ami musicien, s'il aime cette danse, c'est aussi pour lui-même, lorsqu'il devient, le temps de quelques heures (ou parfois de quelques minutes), le roi de la place et le véritable prince du village. Pas question, dit-il, que chacun danse chacun de son côté [*per conto suo*] ou de façon désordonnée «comme les brebis dans la campagne». La place n'est pas une discothèque: la *compostezza* – la «bonne tenue», qui est aussi une façon de tenir son rang avec dignité – est de rigueur.

Bien danser est la moindre des choses. En fait, à Irgoli, tout le monde sait le faire et le village est connu dans toute la Sardaigne pour la qualité de sa danse. Mais la marque d'un grand danseur tient dans ce qu'il sait exprimer par sa façon de danser: il est tantôt léger, tantôt grave, sévère ou rigolard, courtois ou grossier, distant ou attentif. Attentif aux autres, bien sûr. Et dans un jeu d'incessantes interactions, l'ensemble doit faire cercle, quitte à ce que, par moment, le cercle se brise pour laisser s'échapper quelques couples en direction de son centre. Instants spectaculaires toujours très contrôlés.

En somme, pour des raisons symétriques et opposées à celles de Totore, je suis d'accord avec lui. Sauf sur un point, car j'ai tendance à penser que les brebis sardes ont toujours une façon très harmonieuse de s'assembler, comme si le troupeau avait une conscience de lui-même.

De nos jours cependant, la Sardaigne *paesana* [paysanne et villageoise] vit de moins en moins au rythme de ce *ballu in piazza.* Elle a désormais ses *gruppi folk*,

groupes folkloriques, qui, certes, n'ont rien d'aussi abominables que la plupart des nôtres, mais qui sont désormais omniprésents. Portée par eux sur un petit podium dominant la place, la danse devient alors une représentation. Sous une forte amplification, et destinée à un public désormais immobile, elle s'exprime à travers des interprétations musicales et chorégraphiques standardisées (tout *gruppo folk* a son maître de danse – en principe, un bon danseur). C'est le règne également du costume traditionnel qui n'est plus guère porté qu'à cette occasion et dans ce contexte[4]. En une vingtaine d'années, la musique sarde, à Irgoli comme ailleurs, est progressivement sortie de son rang de musique communautaire pour entrer dans le monde du spectacle.

Retraçons les étapes de cette évolution.

Années soixante-dix

Totore n'a pas été seulement spectateur d'un changement qui concerne son village et toute la Sardaigne; il en a été aussi l'un des principaux acteurs.

Lorsqu'il était encore enfant, la danse du pays[5] était entre les mains d'un homme surnommé «ziu Tonareddu» – le «petit homme de Tonara», un village de Barbagia dont sa famille était probablement originaire – qui mourut d'ailleurs récemment. Il avait deux danses à son répertoire: celle d'Irgoli – le *ballu «brincu»*, une danse «sautée» très simple, mais de belle facture, composée essentiellement de deux formules musicales alternantes – une pour le pas normal [*passu bassu*], une pour le pas «sauté» [*altu*]. Ces deux formules suffisaient pour faire danser tout le pays durant des soirées entières. Le deuxième *ballu* était une danse standard – celle «des autres» en quelque sorte, qu'il jouait de temps en temps «*cosi, per cambiare*» («pour changer un peu»). Ailleurs en Sardaigne, c'était la même situation. Un grand *suonatore* comme Mondo Vercellino ne jouait pas autre chose que les danses de son village de Bono, situé dans le Goceano; et maintenant qu'il est un peu âgé, il n'a guère pris le temps, ni sans doute éprouvé le besoin, d'élargir beaucoup son répertoire.

Totore n'avait guère plus de seize ans lorsque dans son village d'Irgoli, bien connu par la qualité de sa danse et le caractère *allegro* de ses habitants, s'est créé un *gruppo folk*. C'est l'époque où, comme il le dit, les *gruppi folk* poussaient sur l'île «comme des champignons»[6]. Au départ, celui d'Irgoli n'était pas fondamentalement centré sur la production de spectacles. Il était formé d'un groupe relativement

---

[4] A dire vrai, ce costume n'est pas aussi «*old fashioned*» et artificiel qu'on pourrait croire puisqu'il était régulièrement porté jusqu'au début de ce siècle et parfois même plus tard. Parfois, il poursuit sa vie sous sa forme originelle au fond d'une armoire. Mais le plus souvent, il est refait à partir de ce modèle par les femmes de la famille et pour un usage strictement familial.

[5] «Pays» est ici la traduction de «*paese*» qui renvoie, comme autrefois en provençal, au village et non à une aire géographique.

[6] Je tiens cette métaphore, ainsi que quelques autres, d'une interview de Totore que Fabrizio Giuffrida a réalisé pour la revue italienne *Cous cous*, janv.-févr. 2001: 16-19.

Fig. 2: *Ballu in piazza* à Irgoli. Photo: Bernard Lortat-Jacob

informel de jeunes gens qui se rassemblaient plusieurs fois par semaine pour pratiquer la musique et danser.

Dans les années soixante-dix, Totore était déjà le pilier de ce petit conservatoire de musique populaire, qui avait aussi pour fonction d'être une sorte de «maison des jeunes» et se tenait dans un bar périphérique – le «bar Vacca», peu visité en dehors de ces soirées – un bar d'assez larges dimensions et dont le propriétaire était lui-même chanteur. Tout le monde ou presque s'y rendait, non seulement pour danser au son de l'accordéon de Totore, mais aussi pour chanter en chœur ou avec l'accompagnement de la guitare et pour boire un verre, manger saucisse et fromage, blaguer et parler. En Sardaigne, la musique est impratiquable en dehors de ce contexte. La première ambition du groupe d'alors était... d'être groupe, et de vivre comme tel. Et si, aujourd'hui, les hommes et femmes de 50 ans montrent encore à Irgoli autant de compétences dans l'art du chant et de la danse, c'est à la fréquentation du «bar Vacca» qu'ils la doivent.

Par l'éclatante joie qui le caractérisait autant que par le talent de ceux qui l'animent, ce *gruppo* eut vite fait d'occuper le devant de la scène, en Sardaigne, et occasionnellement à l'étranger. Il remporta le «premier prix de Folklore» à Goritza en 1979. J'étais à Irgoli lorsqu'un membre du *gruppo* en fit l'annonce téléphonique en appelant le bar central du village. Ce fut immédiatement un concert de klaxons de toutes les Vespas, car à Irgoli, il n'y avait à cette époque plus guère de chevaux et pas encore beaucoup de voitures, seulement des Vespas.

Années quatre-vingts

Au milieu des années quatre-vingts, le *gruppo* connut de violentes dissensions. De ce genre de dissensions très fréquentes en Sardaigne qui procèdent d'un mécanisme bien réglé et qui intéressent directement l'anthropologie[7]. Totore s'est disputé avec un autre Totore, vigile communal, lui aussi très dynamique, mais qui ne connaissait rien à l'accordéon. Il était bon danseur et jouait de la guimbarde. Cette dispute aboutit à un clivage, puis à un éclatement prévisible. Alors notre Totore accordéonniste s'allia à un autre Totore, chanteur-guitariste et frère du propriétaire du « bar Vacca », en laissant le Totore danseur créer son propre *gruppo*. Bref, on passa d'un *gruppo* à deux *gruppi*.

Cette scission eut un effet très négatif sur l'ambiance du village. Les deux *gruppi* pensaient de plus en plus à assurer leur carrière. Les sorties se multiplièrent avec des tournées à l'étranger, qui servaient surtout à asseoir le prestige d'un groupe au détriment de l'autre. La danse fit les frais de cette situation nouvelle car le spectacle, un peu forcé, en donne désormais une expression figée. Son tempo augmente année après année pour servir une virtuosité qui n'est pas toujours du meilleur goût et qui a pour effet de retirer au *ballu* une partie de sa grâce. La discorde prend corps et, progressivement, les groupes des deux Totore créent deux traditions distinctes, qui se différencient par leur conception de la danse. Certes, les pas qu'ils exécutent sont les mêmes, mais Totore-l'accordéoniste préfère éviter les chorégraphies empruntées (dans tous les sens du terme); il fait danser « ses » danseurs sous une forme simple, voisine de celle pratiquée dans le *ballu in piazza,* tandis que l'autre Totore marque une nette préférence pour l'exhibition: danses en cercle, en chaîne, en cercle de nouveau, en étoile, etc. Celui qu'on appelle désormais non plus le *gruppo* d'Irgoli, mais le *gruppo* de Totore – ex-Totoreddu – ne manque pas de rafler de nombreux prix. Dans la maison maternelle, la salle de réception, que personne ne fréquente en fait, puisque, comme partout en Sardaigne, c'est toujours dans la cuisine que l'on vit, est couverte de trophées.

---

[7] Un mécanisme duel, en ce sens qu'il implique toujours deux parties. Au titre de ce mécanisme, citons la *vendetta* contractuelle (entre deux familles), la compétition à deux, très développée sous toutes ses formes et qui touche aussi bien la poésie que la pratique du cheval, de la danse, du chant à guitare et du jeu de mourre (en sarde: *sa murra*). Il s'agit d'un jeu de hasard fondé sur un calcul de probabilités dans lequel deux hommes se montrent rapidement et simultanément un certain nombre de doigts dressés en criant un chiffre supposé représenter la somme des doigts déployés. Il s'agit en fait d'un jeu d'habileté car, pour l'emporter en donnant le chiffre juste, il convient de deviner très rapidement les stratégies de l'adversaire tout en prenant soin de dissimuler les siennes. Plus largement, la société sarde se mesure toujours à travers un jeu de compétition de nature aussi bien rituelle que profane. Et il est rare de trouver une initiative locale, quelle qu'elle soit, qui ne donne lieu à une contre-initiative directement concurrente. A Irgoli, par exemple, s'est développée très récemment une nouvelle passion – le pays est attachant en cela car il ne se lasse jamais de se mobiliser sur des choses nouvelles: le chant religieux. L'année de cette découverte – ou plutôt de cette re-découverte, il y a cinq ans – a été aussi l'année de la création non pas d'un groupe de chanteurs, mais de deux, concurrents. Depuis deux ans... c'est le base ball féminin (dit, paraît-il, « soft ball »). Les jeunes femmes d'Irgoli sont allées jusqu'en finale, où elles ont perdu contre l'équipe de Rome !

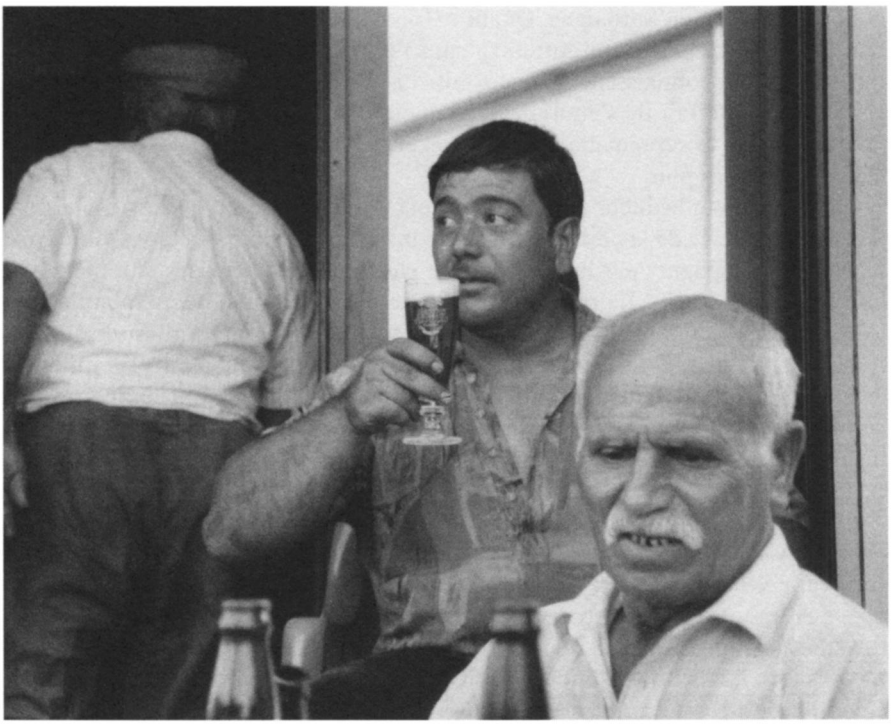


Fig. 3 : Au bar des *pastori*, Irgoli. Photo : Bernard Lortat-Jacob, 1997

Années quatre-vingt dix

La carrière de Totore se développe dans quatre directions :

1. Il continue d'animer, et jusqu'à aujourd'hui, le *ballu in piazza* pour de nombreuses fêtes. Le village le plus prestigieux de la Sardaigne centrale – Orgosolo – s'est d'ailleurs entiché de lui et l'invite régulièrement à sa fête du 15 août.

2. Il devient l'accordéoniste attitré d'Ittiri, un gros bourg situé à une distance considérable d'Irgoli (plus de 100 kilomètres) au nord de la Sardaigne. Il joue donc pour un autre *gruppo folk* qu'il accompagne un peu partout en Sardaigne et à l'étranger. D'autres suivront. Ittiri est un *gruppo* « très ordonné », dit Totore, composé de « gens sérieux », aptes à représenter la Sardaigne avec tout le respect qui lui est dû. Mieux qu'Irgoli, en somme.

3. Il crée à Irgoli, dès la fin des années quatre-vingts, un « festival de *l'organetto* » – de l'accordéon diatonique – qui le mobilise, lui et son *gruppo*, chaque année en août, et où il invite tous les accordéonistes de Sardaigne, ainsi que d'autres en provenance de quelques obscures provinces d'Europe. L'opération est culturelle et politique : à peine créé, le festival devient « fête du pays » et Irgoli le centre de la danse

et de l'accordéon en Sardaigne. Quant à Totore, il est désormais le grand fédérateur de musiciens locaux qui entretiennent à l'ordinaire des rapports de jalousie, ou qui souvent se connaissent mal, du fait du morcellement culturel de l'île. Les Irgolais ont vite fait de s'enorgueillir d'une telle initiative: ils deviennent juges, notamment de la suprématie de leur *ballu* et de leur *suonatore*. Au fond, ils n'en demandaient pas plus.

4. Enfin, pour l'éditeur continental Robi Droli, il réalise en 1996 un disque dont il décide lui-même de la composition et du maquettage. Pour quelques morceaux, il se fait accompagner par les musiciens et chanteurs insulaires les plus connus et les plus représentatifs. La publication bénéficie de la caution de mon ami et collègue Francesco Giannattasio, qui signe le texte de présentation du disque. La notice est bilingue: pour la première fois, l'anglais apporte un appui promotionnel à une production strictement locale. La pochette représente l'accordéon déplié comme une fleur et tenu en l'air. Totore lui-même ne figure qu'au verso de cette métaphore aérienne, souriant comme il se doit.

Aucune référence explicite à la Sardaigne dans ce disque – ni fêtes, ni danseurs, ni même paysages – hormis l'attitude particulièrement figée de Totore qui n'est pas sans rappeler celle des portraits photographiques d'autrefois, montés dans de vieux cadres et que l'on trouve encore dans toutes les maisons. La pochette du disque est composée autour du nom de Totore Chessa, lequel n'apparaît pas moins de trois fois. Le titre de l'album est écrit en très petit: *organittos* [néologisme sarde créé à partir du mot italien *organetto* désignant l'accordéon diatonique]. Quant au son du disque, il n'est pas mauvais – seulement un peu trop tiède, adouci et sensiblement réverbéré.

Avant que le disque ne sorte, Francesco et moi discutons longuement avec Totore de son intention de signer toutes les musiques présentes dans le disque alors que celui-ci est exclusivement composé de danses traditionnelles villageoises et sardes, bien entendu très bien exécutées. Initiative un peu scandaleuse, selon nous et dont Luigi Lai – un grand joueur de *launeddas* – a été l'initiateur pour ses disques à lui. Face à notre réprobation étonnée, Totore semble un peu reculer. L'édition finale aboutit à un compromis assez confus où il apparaît que chaque pièce est identifiée: a) par un nom qui rappelle de façon plus ou moins claire l'origine de la musique (Baronia, Costera, Supramontes [sic]); b) par un deuxième nom renvoyant au type de danse (*passu torrau, dillu,* etc.; enfin c) toutes portent le nom de Totore Chessa, ainsi que celui de l'éditeur. Une chatte n'y retrouverait pas ses petits. Je ne sais pas si la S.I.A.E. – la société italienne de droits d'auteur – y retrouve les siens[8].

Ce disque connaît un certain succès commercial et marque une date dans la carrière de Totore: alors que, durant les années précédentes, il s'était partiellement affranchi des liens particulièrement forts qui le rattachaient à son village d'origine, le voici qui s'affranchit désormais de la Sardaigne tout entière. Elle n'est pas citée.

[8] En automne 2001, je reviens avec Totore sur cette initiative et sur cette usurpation. Il la regrette me dit-il. «Toi et Francesco, vous aviez raison !», reconnaît-il. A leur façon, nos compétitions oratoires et conceptuelles sont bien sardes. Cette fois, c'est moi qui marque un point. Je le lui dis, d'ailleurs.

Fig. 4: La culture des *pastori:* danse sur scène à Irgoli. Photo: Bernard Lortat-Jacob, 2000

Il y a là, à la fois une forme d'usurpation – les musiciens qui jouaient ces danses avant Totore ne sont pas cités – et un transfert de propriété. Les danses ne sont plus celles de Sardaigne, mais les siennes.

L'ambiguïté demeure toutefois car, désormais, si Totore est invité partout, c'est pour sa «Sardité». S'il joue aussi bien – il le sait pertinemment – c'est parce qu'il n'a jamais cessé de conduire le *ballu in piazza.* C'est ainsi qu'on ne verra jamais Totore faire une faute de rythme ou se tromper dans la dynamique d'un accent. Seul l'art de la danse et celui de faire danser lui apportent ces qualités musicales.

Et pendant ce temps-là, les choses s'aggravent sérieusement à Irgoli. Pour des raisons obscures, et qui doivent le rester, le village entre dans un cycle de violence dont la scission du *gruppo folk* n'était qu'une illustration métaphorique. Une *vendetta* aux origines troubles se réveille. Meurtres en série, (une dizaine de morts en cinq ans, ce qui est considérable pour un village de quelque 2000 habitants), mais aussi bétail volé, chevaux assassinés, voitures brûlées. Surtout celles des employés communaux – et donc du Totore-vigile. Et les tracteurs aussi. Et les portes et fenêtres de la poste et de la mairie régulièrement criblées de balles. Intimidations de toute nature. A leurs jeunes enfants, qui savent encore à peine marcher, les mères recommandent: «Surtout, si tu vois quelque chose, tu ne dis rien!» L'*omertà* s'apprend tôt. Cette *omertà* arrange tout le monde, dans le fond: même les *carabinieri* venus du continent, qui tournent sans cesse dans le village en faisant semblant de conduire une enquête, mais sans prendre le risque de beaucoup sortir de leurs 4x4.

D'ailleurs, à cinq heures du soir, le portail de la gendarmerie est fermé – horaires de fonctionnaires oblige, alors que, bien entendu, c'est après cinq heures du soir que les choses se passent – les «*Cinco de la tarde*», écrivait Lorca...

La danse, à nouveau, fait les frais de ce climat, cette fois-ci franchement délétère. On danse avec de moins en moins de cœur et d'adresse. Et paradoxalement, pas plus tard que l'an dernier, et par un acte volontariste qui peut d'ailleurs s'expliquer, le village voit naître un troisième *gruppo*, qui prétend insuffler un nouveau dynamisme, mais occasionne surtout un nouveau clivage, bien peu nécessaire celui-ci. Et si les trois *gruppi* dansent tous les mêmes danses – celles du pays – ils ne le font jamais ensemble. Par les temps qui courent, le *ballu in piazza*, lorsqu'il se pratique encore, notamment lors de la fête de San Michele ou de San Nicola, ne ressemble plus à grand chose.

Trois Totore en un...

A ces trois périodes de l'histoire du pays, correspondent trois moments dans la formation et la carrière de Totore:

Durant la première partie de sa vie de musicien (années soixante-dix), il n'avait cessé de vanter son village pour sa musique tout autant que pour la qualité de ses habitants, la production de ses saucisses et la beauté de ses melons [trois spécialités du pays, en effet]. Il est alors exclusivement musicien de (son) village. A ses tout débuts, la danse du pays reposait encore sur les frêles épaules de «ziu Tonareddu». Totore n'a pas même la trace enregistrée du *ballu* de son prédécesseur qu'il a entendu durant toute son enfance. Il n'a jamais été son élève. D'ailleurs «ziu Tonareddu» n'aurait jamais eu l'idée d'enseigner à quiconque cette danse qu'il se contentait de jouer, à la façon d'un artisan consciencieux et infatigable. Mais c'est bien cette danse que Totore, dès le départ, joue à la perfection et sans doute mieux que «ziu Tonareddu» lui-même. Cette première étape de sa carrière, il la franchit en démontrant qu'il n'est pas un émule discret et de seconde classe. Il faut reconnaître qu'elle n'était pas très difficile à mémoriser [ce qui ne veut pas dire pour autant facile à jouer]. Très vite, il se l'approprie, modifiant sensiblement la forme sans altérer le fond; il lui ajoute quelques formules brillantes et personnelles dont la perfection formelle et la puissance dynamique plurent immédiatement aux danseurs. En Sardaigne, il faut d'abord être reconnu par son village pour espérer exister en dehors de lui. Car c'est lui qui vous donne vos lettres de noblesse ainsi qu'une authentique légitimité. Et si tous les villageois sont attentifs à la réputation de leur *paese*, c'est parce qu'elle a des incidences immédiates sur la leur. Totore le sait bien. Aujourd'hui comme par le passé, il reste toujours fier de ses origines «*baroniese*» [de Baronia].

Durant la deuxième période, Totore embrasse plus largement le territoire insulaire. En moins d'une dizaine d'années, il devient musicien régional. La fréquentation des différentes places où il est invité pour animer le *ballu* ou accompagner des *gruppi* est à la base de sa deuxième formation. «C'est mon Université à moi, dit-il... C'est là que j'apprends les mille et une façons qu'ont les gens de se divertir,

d'être ensemble et de danser». Totore rappelle également par ses propos que la danse ne peut s'apprendre avec des cassettes[9], comme le font les jeunes aujourd'hui; elle ne peut se départir de son contexte de production et se comprend seulement à travers les conduites qu'elle suscite et qui lui donnent un sens. Ces danses, il a appris à les maîtriser presque toutes – plus d'une cinquantaine au total – en se montrant toujours très attentif à leurs diverses particularités[10]. En écoutant Totore, on sait toujours où l'on est: à Desulo (les basses sont plus liées et les formules nombreuses et brillantes), à Villanova Monteleone (où règne un étrange jeu rythmique exécuté au soufflet), à Mamoiada (le *pasu torrau* est censé venir de là et la version de Totore est si parfaite qu'aucun instrumentiste local n'oserait se mesurer à lui). Dans le *ballu in piazza*, cependant, il s'arroge volontiers le droit de mélanger les styles et de composer des suites de danses. Tout est «*ballu sardu*», mais, pour quelques experts, ces suites sont un passionnant voyage à travers les différents villages de Sardaigne. Totore, quant à lui, ne dit jamais, au cours de nos conversations privées notamment, qu'il emprunte à Mamoiada, à Oliena, à Desulo (trois villages importants du centre. Il cite Tore Pio, Francesco Maricosu, Bengasi, c'est-à-dire les musiciens de ces villages, avec qui il entretient des rapports en principe cordiaux mais où la jalousie ne fait jamais défaut. Et, en même temps que s'étend son savoir, se développe chez lui une véritable compétence d'analyste qui s'exerce sur ce qu'il voit (les micro-traditions locales), autant que sur ce qu'il entend, joue et se plaît même, de temps en temps, à transcrire sur du papier à musique[11].

La troisième période est celle de l'«artiste»: un mot nouveau que j'entendis la première fois dans sa bouche au début des années quatre-vingt-dix et dont l'emploi semble répondre à un nouvel esprit de liberté. A dire vrai, l'attention particulièrement aiguisée que Totore porte aux différentes musiques de Sardaigne l'a toujours tenu loin (jusqu'à ce jour) des musiques syncrétiques et «World». La musique sarde, dit-il, doit rester «intacte». Pas question pour lui de participer aux messes fusionnelles qui, à l'initiative de jazzmen plus ou moins talentueux, se célèbrent désormais un peu partout en Sardaigne. Parfois pourtant on l'y convie. – «Sans doute, je ferai un jour un disque 'à moi' [i.e. de pure création], mais alors celui-ci n'aura rien à voir avec la Sardaigne»... «Chaque chose doit être à sa place»... «Ce que nous avons chez nous doit être gardé, il faudrait le mettre dans un coffre-fort et que personne ne s'amuse à le détruire, comme cela se fait déjà» [la liste nominative sur laquelle Totore et moi tombons d'accord ne mérite pas d'être mentionnée].

Cette même attention, il l'a longtemps manifestée à l'égard du costume. D'où qu'il provienne, celui-ci doit être uniforme, comme le reflet de la communauté villageoise qu'il représente et qui, théoriquement, doit être unique et unie. Or à Irgoli on n'en est plus là.

---

9 Ces cassettes, d'ailleurs peu onéreuses, se vendent depuis longtemps sur les marchés, où elles sont présentées dans des bacs, mélangées avec d'autres musiques légères italiennes.

10 Par ailleurs, par souci patrimonial, il se constitue une belle collection d'accordéons anciens, collectés en Sardaigne même, mais aussi en Italie continentale et à l'étranger durant ses voyages.

11 Bien qu'assez grossières, ces transcriptions sont correctes. Totore, il y a deux ans, m'en offrit une, significativement présentée dans un cadre, comme s'il s'agissait d'un tableau de maître.

...Et bientôt un quatrième

Durant ces moments douloureux que traverse Irgoli, Totore, d'esprit moderne, travaille toujours sur la difficile nécessité de rendre conciliables des exigences contradictoires: expression traditionnelle *versus* «artistique», coutume et modernisme, mémoire et invention, etc. Mais, ce qu'il faut comprendre c'est que, pour ce qui est de la «sardité», il n'a de leçon à recevoir de personne. Il le dit, du reste: n'est-il pas, chaque semaine encore, sur les routes, dans toutes les localités de Sardaigne pour continuer de donner vie au *ballu sardu*? Ne connaît-il pas tous les villages un par un, leurs danses, leurs usages, la qualité de leur hospitalité respective?...

C'est alors qu'il prend une initiative dans son village même, car toutes les initiatives de Totore ont Irgoli pour origine: celle de créer non pas une danse, mais l'expression chorégraphique d'une danse, en décidant de monter, au sein de son groupe, une sorte de petite compagnie de danseurs du village, composée d'hommes seulement, habillés non plus en costume traditionnel, mais à la façon des bergers des années cinquante: casquette, costume de velours, veste et gilet, guêtres en cuir lacées, grosses chaussures de campagne[12]. Ce costume est fabriqué localement, par un excellent tailleur qui a également pour nom [To]tore, ce qui, désormais, ne devrait plus surprendre le lecteur.

Portée par une très grande énergie, cette nouvelle chorégraphie rencontre un vif succès (sauf auprès de certaines femmes qui trouvent anormal de s'en voir exclues). A l'évidence, elle rappelle avec efficacité qu'Irgoli est un pays de bergers – ou plutôt de *pastori* car le concept de *pastore* va bien au-delà du simple métier et renvoie à toute une culture encore très vivante et forte. Chacun sait là-bas que le cycle de violence et de vengeance enclenché depuis quelques années s'arrêtera bien un jour, mais surtout qu'il prend racine dans la *cultura antica* (antique) du pays: celle des *pastori*[13]. C'est eux que célèbrent Totore et sa nouvelle chorégraphie. En faisant endosser à «ses» danseurs, de façon spectaculaire, le vêtement des bergers (tel qu'il était porté il y a quelques décennies), Totore entend signifier par là qu'il convient d'assumer leur guerre fratricide, sans doute pour mieux exorciser le mal qui court dans tout le pays.

Pour ce qui est du costume et de sa fonction dans la représentation de la tradition, la position de Totore a donc changé. Ce costume – qui fait partie de l'identité même de tout *gruppo folk* – «il peut rester dans les armoires», dit-il aujourd'hui... «Il sera toujours le costume traditionnel et *va bene*!». Bref, s'il fait partie de la tradition, il *n'est* plus la tradition.

Cette nouvelle position m'intrigue, et je lui demande, en novembre 2001:

— «Mais alors, Totore, c'est quoi, pour toi, la tradition?» [question posée chez lui, alors qu'il est en train de rafistoler sa nouvelle et imposante maison. Pour une fois, je pense à enregistrer la réponse].

---

[12] De ce costume, restent en usage aujourd'hui, outre les grosses chaussures, le pantalon (porté très serré), parfois la veste et la petite casquette.

[13] Il y a à Irgoli plus de cent cinquante bergers, le plus souvent regroupés en coopérative. Ils sont très visibles et volontiers bruyants à l'intérieur d'un village où, à l'évidence, ils occupent une place sociale et économique centrale.

— « Pour moi, cela ne consiste pas à laisser intacte une chose sous la forme qui a toujours été la sienne ou que nous avons toujours connue. C'est d'abord une espèce de magie (*magia*) qui permet aux gens de pouvoir passer du temps ensemble à s'amuser (*divertirsi*). Ce n'est pas le costume, ni la danse elle-même (ou la danse toute seule) qui en est la base. C'est d'abord et surtout une façon d'être ensemble ».

— « Indépendamment de tout contenu ? Selon toi, être ensemble, comme tu le dis, devant la télévision pour regarder un match de football relève de la tradition ? »

— Oui, oui...

Au moment de transcrire ce passage, je mesure la pauvreté de l'écrit par rapport à l'oral. Le « oui » de Totore ne renvoie pas à ma question mais au fait qu'il a compris l'objection. Visiblement, cette objection, il se l'était déjà faite. C'est un « oui » qu'il s'adresse à lui-même. Je m'arrête en revanche sur un autre mot nouveau de son vocabulaire : celui de *magia*. Ce mot, je l'avais entendu déjà dans la bouche du *Tenore de Bitti* – le chœur de loin le plus connu de toute la Sardaigne et qui tourne sans cesse dans toutes les capitales d'Europe, d'Amérique et d'Asie. Mais c'est une expression qui court aussi beaucoup dans les médias italiens (un mot d'une grande vulgarité, donc), où l'on parle de la « magie d'un spectacle » lorsqu'on ne sait pas trop quoi en dire.

La magie dont parle Totore est d'une nature sensiblement différente et, sans doute, plus fidèle à l'étymologie du mot. Il sait que l'on peut créer des relations communautaires quasi « magiques » à partir de choses très simples, en les faisant sortir comme le lapin du chapeau d'un prestidigitateur, à partir de rien ou presque : de quelques formules d'accordéon, bien sûr, mais tout autant « d'un bout de *pane e formaggio* », comme il le dit lui-même un peu plus tard dans l'enregistrement. Lui et sa musique ne sont que l'opérateur de cette magie. Mais, toute magie a sa technique et, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la sienne n'est pas seulement musicale. Elle repose sur une attitude et un comportement, et notamment une façon d'être avec les autres. En fait, c'est l'homme autant que le musicien qu'on invite sur toutes les places de Sardaigne. Car la Sardaigne ne manque pas d'accordéonistes – et certains jouent à peu près aussi bien que Totore. Beaucoup, en tout cas, l'imitent ou cherchent à l'imiter – et bien sûr visent à le surpasser. Reconnaissons que, de nos jours, il n'est pas toujours facile de savoir, à l'écoute d'un enregistrement, si c'est Totore qui joue ou un jeune confrère. Mais, *in vivo*, il n'y a pas à se tromper, car Totore ne se rend pas à une fête seulement pour jouer, mais pour être lui-même, apporter de nouvelles *barzellette* (pas toujours drôles du reste, mais qui servent surtout à créer un terrain d'intercompréhension entre lui et ceux à qui il les adresse). Il sait surtout se montrer attentif aux autres, c'est-à-dire aux affaires du pays et à ce qui se passe « derrière la scène ». En Sardaigne, la tradition passe encore par là, plus que par le disque et le spectacle.

En résumé, la carrière de Totore se laisse appréhender à partir de quatre mots-clés, chacun d'entre eux représentant une étape :

- Village (*paese*)
- Sardegna (*Sardegna*)
- Artiste (*artista*)
- Magie (*magia*).

Successivement, c'est d'une petite unité territoriale qu'il est question, puis d'une entité régionale. Vient ensuite l'affirmation de la personnalité du musicien assumant pleinement la charge de reproduire, d'entretenir, voire de recréer sa propre culture au contact étroit de ceux qui la partagent. Une culture que la société moderne fragilise mais qu'à ce jour, elle n'a pas réussi à détruire complètement.

Totore et la Sardaigne: un cas de «*parallelismo convergente*»

Mais la carrière de Totore ne tient pas seulement à sa personnalité. Elle doit beaucoup à l'histoire récente de la Sardaigne. Il le reconnaît lui-même: l'âge de sa maturité coincide avec l'éclosion des *gruppi folk*, qui ne toucha pas seulement Irgoli, mais toute l'île. Cette éclosion relève elle-même d'un revivalisme qui affecta toute l'Europe occidentale, mais qui prit une forme assez originale en Sardaigne. Toujours est-il qu'en quelques années, chaque village sarde ou presque se trouva pourvu d'un *gruppo* – et bien souvent de deux, pour la raison mentionnée à la note 7. C'est par l'intermédiaire de ces *gruppi*, émanation directe d'un savoir-faire strictement villageois et assumant un rôle de représentation[14], que la musique locale et populaire connut un très fort développement. Sur place, toutes les fêtes s'ouvrent à leur présence; partout on les invite pour qu'ils se produisent... et la *piazza* devient spectacle. Aujourd'hui plus que jamais, il est inconcevable de se passer d'eux. En d'autres termes, les fêtes devinrent progressivement des lieux d'exhibition et de technicité choréografico-musicale. Comme il fallait faire danser tous ces gens-là, Totore ne manqua pas de travail. Et tandis que les villages se parent de leurs plus beaux costumes et apprennent à se connaître par l'intermédiaire de leurs *gruppi*, l'accordéon prend une importance et une autonomie qu'il n'avait pas eue auparavant.

Cette vertigineuse montée en puissance des *gruppi* fut une véritable révolution culturelle en Sardaigne. Certes, auparavant, des contacts existaient entre les villages, mais ils étaient sporadiques et surtout n'avaient aucun caractère institutionnel[15]. Jusqu'aux années soixante, un musicien avait normalement pour rayon d'action quelques localités voisines de chez lui, situées à peu de distance les unes des autres. De sorte que si Totore était né quelque cinquante ans plus tôt, il est probable qu'il serait resté *suonatore* de son pays et que personne – pas même sa mère – n'aurait éprouvé le besoin de lui enlever le diminutif que, durant sa prime jeunesse, on accola à son nom: il l'aurait gardé, comme l'avait fait, jusqu'à la fin de sa vie, son modeste et excellent prédécesseur «ziu Tonareddu».

---

[14] Dans les deux sens du terme: représentation spectaculaire en direction des autres, en même temps que représentation de soi – *cf.* le rôle essentiel du costume à fonction fortement identitaire.

[15] Si ce n'est très localement. Ces contacts avaient lieu soit par l'intermédiaire de sanctuaires à vocation micro-régionale, communs à plusieurs villages et fréquentés plusieurs jours de l'année durant les *feste lunghe* [fêtes longues et/ou neuvaines]; soit, à une autre échelle et pour un autre contenu, à l'occasion de la *Festa del Redentore* de Nuoro qui, depuis très longtemps, est un lieu de forte agrégation villageois, donnant lieu à des manifestations importantes: initialement des processions qui se sont transformées en «*sfilate*» – en défilés folkloriques.

RÉSUMÉ

L'article se propose de suivre le parcours idéologique et musical de Totore Chessa, un accordéoniste sarde encore jeune et désormais célèbre dans toute l'île. Sa forte personnalité est prise comme fil conducteur pour comprendre la dynamique culturelle des villages de Sardaigne centrale et l'évolution de la musique durant ces trente dernières années: – 70: explosion des *gruppi Folk*, mouvement revivaliste, n'impliquant pas une rupture nette par rapport aux traditions des décennies précédentes, mais ouvrant les villages à une intercommunication musicale; – 80: scission du *gruppo Folk* d'Irgoli (village de Totore) et autonomisation de Totore qui devient non plus le musicien de village qu'il était, mais l'accordéoniste de (presque) tous les villages de Sardaigne: – 90: professionnalisation complète de Totore et introduction de chorégraphies «stylisées». Chacune de ces étapes s'accompagne chez notre ami-musicien de l'élaboration dun nouveau discours et d'un glissement de vocabulaire dont les maîtres-mots sont successivement «*Paese* [Village]», «*Artista*» et «*Magia*» – une «magie» qui renvoie paradoxalement à une conception moderne de la tradition.

L'AUTOBIOGRAPHIE D'UN MUSICIEN YÉMÉNITE
Traditionnel et autodidacte ?

Yahyâ al-Nûnû et Jean Lambert

Présentation

Cette contribution au thème des « histoires de vie » présente l'autobiographie d'un musicien yéménite, pour laquelle je me suis limité au rôle de traducteur. Il me semblait en effet nécessaire de donner la parole à un musicien avec lequel j'ai travaillé de longues années, pour lui permettre d'exprimer son propre point de vue, aussi indépendamment que possible des reconstructions que, en tant qu'ethnomusicologue, il a pu m'arriver d'élaborer à son propos ou en se basant sur ses dires. Non qu'il s'agisse de donner à cette parole autochtone une supériorité absolue sur toute autre, mais simplement afin de croiser le plus possible les différents regards. L'occasion était bonne, car je savais que le musicien Yahyâ al-Nûnû, qui a beaucoup compté pour moi comme informateur, avait dans ses tiroirs une ébauche d'autobiographie déjà prête depuis longtemps. De plus, comme il se plaignait souvent de ne pas obtenir la reconnaissance qu'il est en droit d'attendre de sa propre société, il me sembla qu'il serait bon de lui permettre de s'exprimer non pas seulement par son art, qu'il vit toujours dans une sorte de souffrance créatrice immédiate et fondamentale, mais par le médium plus distancié de l'écrit, qui est aussi beaucoup plus valorisé dans sa société. Il a accepté cette aventure et je l'en remercie[1].

Yahyâ Muhammad al-Nûnû est un artiste yéménite hors du commun. C'est un autodidacte en musique, mais qui présente l'intérêt d'avoir eu une formation intellectuelle assez poussée pour sa génération, ce qui lui a permis d'écrire cette autobiographie où il mêle souvenirs d'enfance et souvenirs d'adulte. La première partie est surtout consacrée à sa passion d'enfant pour la fabrication d'instruments de musique. Nous y découvrons des détails organologiques intéressants, comme cette cithare sur tiges de sorgho et le fait que l'expérience commence avec cinq tiges ; la construction du mizmâr, *qui confirme l'importance du sorgho pour les musiciens, et le fait que le* mizmâr *puisse avoir seulement quatre trous ; cet étonnant « arc musical à résonnateur » et sa bizarre mise en vibration par un « fouet ». Il ne nous est pas toujours aisé de dire si ces*

---

[1] Pour la traduction, j'ai suivi aussi fidèlement que possible les 32 pages de texte manuscrit très dense, tout en essayant de rendre au mieux le style semi-oral semi-écrit de l'auteur, avec lequel je suis assez familier. Dans un seul cas, j'ai véritablement réduit le texte : il s'agit de la description de la fabrication de la vièle, qui était trop longue et trop confuse.

détails sont des raretés morphologiques ou s'ils ont été réinventés par la mémoire a posteriori*; mais dans tous les cas, ce sont des détails vivants, témoignant d'une enfance mélomane à l'état brut.*

Très sincère est également la vision mythique qu'a l'auteur de sa propre naissance: il sort du ventre de sa mère « en chantant », parce qu'il a dans le sang « des globules verts et lapis-lazuli ». Cette vision imaginaire est à mettre au compte de ce merveilleux très particulier au Yémen, et qui est toujours prêt à s'activer dès que l'on y parle de musique. Mais elle participe aussi de cette touche d'égocentrisme sans laquelle Yahyâ al-Nûnû ne saurait sans doute pas exprimer une vision si personnelle de sa musique, de sa tradition et du rôle qu'il y joue en tant qu'individu. De ce point de vue, il se distingue de la plupart des autres interprètes de cette tradition de Sanaa qui, comme on le sait, est aussi la tradition classique du Yémen.

Cette question du rôle de l'individu dans une tradition musicale en apparence assez impersonnelle (l'histoire n'a pas gardé le souvenir des noms des musiciens yéménites d'avant le début du XX^e^ siècle) m'avait déjà intrigué lors de la rédaction de mon ouvrage de 1997 sur cette musique[2]*. Dans* La médecine de l'âme*, on trouve la description d'un musicien dont je concédais qu'il n'était pas représentatif de tous les musiciens du Yémen, mais dont je pensais qu'il « dit peut-être tout haut ce que les autres pensent tout bas » (chapitre 10). Sept ans après, j'assume toujours ce point de vue, mais la présente traduction apportera de nouveaux éléments à la discussion, et posera mieux le problème des relations entre une tradition en cours de disparition et une formation autodidacte, notamment à travers l'écoute des vieux enregistrements sur 78 tours. De ce point de vue, il peut être intéressant de comparer les biographies de deux artistes yéménites à peu près contemporains: Yahya al-Nûnû, dans la présente autobiographie ainsi que dans les éléments donnés dans son CD paru dans la collection Inédit (2001a); Hassan al 'Ajamî, dont un aperçu biographique est donné dans la notice du CD paru à l'Institut du Monde Arabe (2001b). En face de notre autodidacte, nous avons chez 'Ajamî un parcours beaucoup plus classique, donc plus fidèle, mais aussi nécessairement moins libre par rapport à la tradition. Ainsi peut-on constater que le caractère autodidacte permet au musicien de reconstruire et de réinterpréter, donc de revivifier plus facilement la tradition, que l'on appelle cela du « traditionalisme » ou non.*

A l'inverse, on peut se demander ce que vaut une formation autodidacte par rapport à celle d'une tradition assumée collectivement. Dans le cas de Yahyâ al-Nûnû, il faut cependant nuancer cette opposition dans la mesure où il semble avoir été beaucoup moins un autodidacte qu'il ne veut bien le dire, notamment dans sa formation vocale; malheureusement, l'autobiographie passe trop vite sur cet aspect des choses. Ceci n'est pas pour nous étonner: l'apprentissage de la musique vocale étant très lié au religieux (et à la parole sacrée du Coran), il est habituel qu'il occulte ses propres aspects formels et techniques, car ceux-ci sont ressentis comme contraires à la spiritualité du texte, qui doit rester dominante (Nelson 1985).

Le présent article aura aussi le mérite de rétablir une vérité importante que j'avais dissimulée dans deux de mes publications précédentes. Ce musicien original que

[2] Je m'étais inspiré des réflexions de Bruno Nettl sur ce sujet (notamment 1983: 256).

Fig. 1: Yahyâ al-Nûnû jouant d'un luth oriental et commentant du geste le texte de la chanson: «Ne sois pas avare du luth, car il soigne les humeurs!» Photo: Jean Lambert

j'évoquais tout à l'heure, je l'avais rebaptisé, dans La médecine de l'âme *(1997), du pseudonyme de 'Alî Mansûr; or ce musicien n'était autre que Yahyâ al-Nûnû. De même, dans mon article de 1995, publié dans les* Cahiers *(p. 88 et suiv.), j'évoquais l'importance de la figure de ce musicien nommé 'Alî Mansûr pour mes enquêtes de terrain: il s'agissait encore de lui. Les lecteurs qui m'avaient fait l'honneur de me lire voudront bien rectifier d'eux-mêmes et me pardonner cette gymnastique intellectuelle dont l'utilité ne leur paraît peut-être pas évidente*[3]*. L'essentiel aura été de redonner ici au lecteur, à côté de ces autres publications sur le même sujet, la vision d'une tradition musicale donnée qui soit la plus complète et la plus variée possible. La présente traduction aura au moins servi à remédier à un défaut fondamental de nos publications scientifiques: leur caractère de construction, que nous, chercheurs, n'avons pas toujours la lucidité de reconnaître...*

Jean Lambert

Autobiographie de Yahyâ al-Nûnû

Au nom de Dieu le Clément le Miséricordieux.

Moi, le pauvre en Dieu, Yahyâ Muhammad al-Nûnû, je suis né en 1941 dans une famille traditionnelle où l'on gagnait son pain dignement. Nous vivions dans les environs de Sanaa, à l'est de la ville, dans le Wâdî Sirr, tribu des Benî Hushaysh[4]

Dieu m'a fait don d'une belle voix, avec de la délicatesse, du grain et de la fermeté. Qu'Il en soit remercié, il m'a donné une souplesse dans l'interprétation et une finesse d'expression. Après que j'ai eu dix ans, je participais à toutes les cérémonies et les fêtes en psalmodiant quelques vers du Coran, et ce pendant toute ma scolarité à l'école Ahmadiyya à Taez.

Dieu, qu'Il soit exalté, m'a aussi fait don d'une connaissance de la musique[5], que personne n'avait eu avant dans ma famille. De la même façon, mon père Muhammad Hâshim al-Nûnû fut le premier dans la famille à avoir une passion pour l'art (*fann*) par exemple celui de s'habiller, et surtout pour l'écoute des tambours rituels (*mazhir*) dans toutes les fêtes et pour assister aux danses populaires, tout cela sans jamais avoir appris à jouer d'un instrument.

Depuis mon plus jeune âge, Dieu m'a aussi donné une puissante mémoire, qui m'a permis d'imiter et de répéter tout ce que je voyais en présence de mes petits camarades. Tout ce que j'entendais, je l'enregistrais, tout ce qui me plaisait en

---

[3] J'avais dû recourir à des pseudonymes pour masquer l'identité de la plupart de mes informateurs, tant le sujet de la musique me semblait sensible au Yémen. Je ne suis pas sûr que j'en aurais fait autant aujourd'hui.

[4] L'auteur n'est pas de la tribu des Beni Hushaysh, car sa famille appartient à la caste des *sayyid*, les descendants du Prophète. Il a néanmoins eu une enfance de petit campagnard.

[5] Le mot français «musique» traduit ici un concept yéménite beaucoup plus flou, *fann*, «l'art», mais c'est bien de ce que nous entendons par «musique» qu'il s'agit ici. Parfois, l'auteur emploie ensemble les deux mots *al-fann wa-l-mûsîqâ*, ce qui, dans ce contexte, est redondant.

poésie, je le mémorisais immédiatement, et ce jusqu'à maintenant, Dieu soit loué ! J'aime tout ce qui ressemble au chant et à la musique, et j'en ressens une émotion forte, en particulier devant toute belle voix. Je me rappelle, un jour, j'étais chez le barbier qui était en train de me raser. Il y avait une radio qui diffusait une chanson de la libanaise Fayrouz. A un moment donné, la chanteuse montait dans l'aigu, avec je ne sais quelle délicatesse dans sa voix, cela a fait frémir la peau de mon visage, il se forma comme une ride à la surface de ma peau. Le barbier prit peur, il leva sa main tenant le rasoir, en s'écriant : « La peau de ton visage frémit ! C'est incroyable ! » Je lui ai dit : « Eteins la radio, ma peau redeviendra calme ! », car je savais que toute belle voix[6], humaine ou instrumentale, coule dans mes veines au même titre que mon sang. Et jusqu'à maintenant, chaque fois que j'entre chez le barbier, il éteint sa radio...

Depuis ce temps, j'ai souhaité rédiger mes souvenirs de cette vie où j'ai tant aimé l'art et la musique. Cet amour de la belle voix est né avec moi, sous forme de globules verts et de lapis-lazulis, qui coulent aux côtés de mes globules blancs et rouges. En effet, je suis sorti du ventre de ma mère en fredonnant, et le proverbe *san'ânî* dit : « Celui qui fredonne chantera ; et celui qui chante dansera »[7]. Alors que tout nouveau-né, dans ce bas-monde, est sorti, sort et sortira en pleurant, moi, je ne pleurais pas.

Je me rappelle le premier instrument de musique que j'ai inventé : il ressemblait à une *qîthâra*[8], à l'époque, j'avais sept ans. C'était un instrument en miniature, qui sonnait comme le *qânûn*. J'avais pris de la tige de sorgho (*dhura*) blanc, celui qui a des petits grains, comme le millet (*dukhn*) de Tihama ; à Mareb et Harib, on l'appelle « la tige de printemps »[9]. Elle est beaucoup plus solide que la tige du millet. Donc, je coupe une tige au-dessus et en dessous de deux nœuds. Puis je fais une entaille avec un couteau bien affilé, de deux millimètres et demi, je sépare l'écorce de dessus la chair de la tige, sans couper sous le nœud. Et les deux bouts de cette lamelle restent solidaires avec la section sous le nœud supérieur et le nœud inférieur, à une distance de trois millimètres, des deux côtés. Au centre de la section, la lamelle reste éloignée du bord de la tige. J'assemble cinq sections les unes à côté des autres comme les doigts de la main. Puis je fabrique une tige fine dans du bois de *shawhat*, je la dépouille de son écorce, je la rend régulière et ronde ; elle a une épaisseur d'environ trois fois une allumette, et une longueur égale à la largeur des cinq sections assemblées. Je l'introduis sous la lamelle de chaque section en haut puis une autre tige de bois similaire en bas, tout près des nœuds, exactement de la même façon. Puis je fabrique une autre tige de bois, dépouillée de son écorce en

---

[6] La polysémie de l'arabe *sawt* est ici intraduisible par un seul mot en français, puisqu'il désigne aussi bien le bruit, le son en général, la voix et le cri des animaux.

[7] L'usage de ce proverbe est intéressant, car habituellement, il est utilisé dans un sens péjoratif, la pratique musicale étant très mal vue dans la société yéménite traditionnelle, alors qu'ici, l'usage qui en est fait par al-Nûnû est tout à fait positif.

[8] Le mot *qîthâra* est seulement d'usage classique. La suite de la phrase montre qu'il s'agit dans l'esprit de l'auteur d'une cithare sur cadre.

[9] *Qasab al-sayf*. Au Yémen, le mot *sayf* ne désigne pas l'été, comme en arabe classique, mais plutôt le printemps.

son extrémité supérieure, comme un crayon, et j'en frappe les lamelles des cinq sections, et il en sort des sons[10]. Ensuite, je l'ai amélioré en ajoutant plusieurs sections, jusqu'à faire un *qîthâra* de dix sections, pour avoir beaucoup de sons. J'ai fait cela à cinq ans, et le mérite en revient à Dieu seul. On trouvera comme suit plusieurs schémas où j'ai dessiné les sections de tige de sorgho, les baguettes de bois de la *qîthâra*, sous sa forme petite (à cinq et grande (fig. 2).

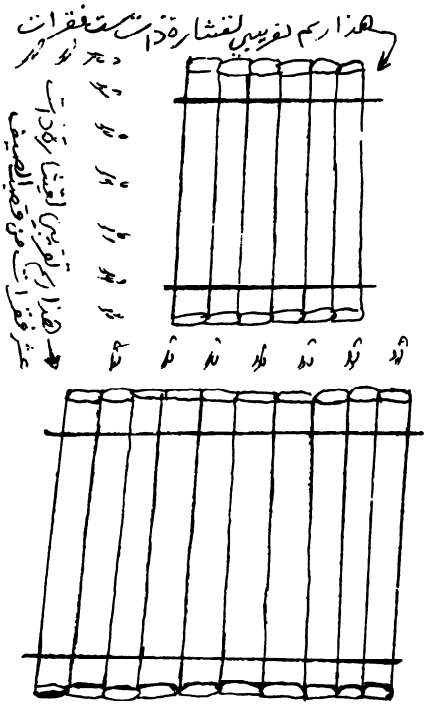


Fig. 2: La *qithâra* à six tiges et celle à dix tiges.

Lorsque je découvris les clarinettes (*mizmâr*) et leur roucoulement, sous leur forme double, à deux tuyaux, cette vision m'a fasciné (car les portes de l'art s'ouvrent par l'intuition). J'ai fabriqué mon premier *mizmâr* à un tuyau avec son embouchure, avec le même type de tige de sorgho. Je coupe une section sous ses deux nœuds, bien proprement, et j'en extrais la pulpe de l'intérieur de la tige, jusqu'à ce qu'elle soit parfaitement vide, et sans aucune fêlure. Puis je fais un feu de bois et j'y chauffe un long clou (tenu par un bout de chiffon) jusqu'à ce qu'il devienne rouge comme de la braise. Puis, le sortant du feu, je fais quatre trous dans cette section de tige vide. Lorsque le clou refroidit, je le remets au feu, jusqu'à terminer quatre trous bien ronds, comme pour n'importe quel *mizmâr* connu[11] aujourd'hui (ils sont faits aujourd'hui en canne à sucre).

Après cela, je suis passé à la fabrication de l'embouchure. C'est elle qui produit le son au moyen du souffle. Sa longueur est celle d'un doigt, soit exactement sept centimètres et demi. On doit la découper dans la petite tige (*maìquf*) qui s'étend du haut de la tige de sorgho jusqu'à l'épi lui-même: elle est plus longue qu'une section de tige, et moins épaisse, et elle n'a pas de nœuds, comme dans la tige principale. J'en extrais la pulpe seulement d'un côté, qui va devenir la partie inférieure de l'embouchure, et je laisse la pulpe de l'autre côté dans une proportion d'un dixième de la longueur totale, afin qu'il ne se produise pas de fêlure. Puis j'entame une petite

[10] L'instrument s'apparente donc effectivement à une cithare, mais idiocorde et non pas «sur cadre», puisque chaque «corde» (c'est-à-dire chaque lamelle) est inséparable de son résonateur. Le type de mise en vibration des lamelles l'apparente plus au *santûr* iranien ou au *cymbalum* qu'au *qânûn* arabe.

[11] Ce passage soulève une interrogation difficile: habituellement, le *mizmâr* yéménite a cinq trous (Yammine 1995), et alors que celui de Syrie et du Liban, le *majwiz*, en a six (Racy 1994: 46). Quatre est un nombre atypique. Répond-il cependant à une réalité encore inconnue au Yémen? On peut en douter.

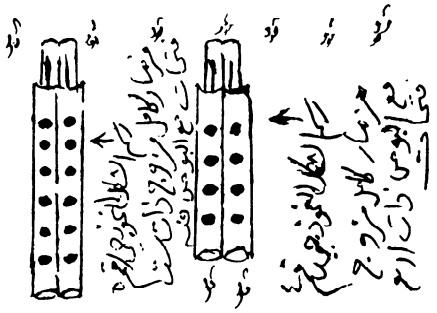


Fig. 3 : Le *mizmâr* à quatre trous et celui à six trous.

lamelle dont la largeur n'excède pas deux millimètres[12], en faisant une fente au tiers moyen de l'embouchure ; le bas de cette lamelle reste solidaire de l'embouchure, à la limite de ce tiers central.

Puis j'enfonce l'embouchure dans le tuyau du *mizmâr*, mentionné plus haut. C'est ce que l'on appelle un *mizmâr* complet à un tuyau. J'enfonce ce *mizmâr* dans ma bouche et je souffle dedans deux souffles (*nakhsayn*) en remplissant ma bouche[13], et en fais sortir des sons. Habituellement, le joueur de *mizmâr* bouche deux trous avec l'index et l'annulaire de la main droite et les deux autres trous avec l'index et l'annulaire de la main gauche pour produire les premiers sons (*darja*)[14]. Ensuite, j'ai essayé de faire un *mizmâr* double, puis j'en ai fabriqué un à six trous (fig. 3). J'ai essayé d'apprendre à en jouer, mais je n'ai pas réussi[15]. [...]

Alors que j'avais environ huit ans, j'ai vu un homme jouant de la vièle (*rabâba*) et j'ai été fasciné par la son de l'instrument, comme par la voix de l'homme. Je me suis mis à essayer d'en fabriquer un[16]. D'abord, j'ai recherché un arbre *shawhat*[17] vert, duquel j'ai coupé la branche la plus solide, longue d'un mètre, et épaisse comme le plus gros doigt de la main. Je l'ai incurvé comme un arc et tendu ses deux extrémités avec une ficelle ordinaire et solide. J'ai laissé sécher cet arc au soleil sur le toit de la maison.

Lorsque j'ai senti qu'il était bien sec et courbé comme je le désirais, je me suis muni d'un rabot et je suis allé chercher un arbre *'ilb*[18] bien vert. A l'aide du rabot, j'ai détaché l'écorce de la partie supérieure du tronc sur une longueur de 45 centimètres, une largeur de 5 centimètres et une épaisseur de 3 millimètres. J'ai courbé l'écorce de façon à former un anneau, pendant qu'elle était encore verte et bien fraîche, et j'ai réuni les deux extrémités avec du fil ordinaire. Puis je l'ai mise sur le toit pour qu'elle sèche au soleil.

Lorsque j'ai senti qu'elle était bien sèche et qu'elle conserverait sa forme arrondie, je l'ai prise et en ai ôté la ficelle. Je l'ai enduite d'huile (de sésame) pour qu'elle

---

12 Le millimètre, c'est connu, fait un cheveu (note de l'auteur).

13 L'auteur veut parler ici de la technique du souffle continu.

14 Ici, la signification du mot *darja* n'est pas claire ; dans un contexte tout à fait différent, il signifie « premier cycle rythmique ».

15 L'auteur ne précise pas que jouer de cet instrument est un tabou pour sa caste sociale, ce qui explique très probablement que ce talent supplémentaire ne soit pas développé chez lui, donc pour une raison sociale, et non pas par hasard.

16 Comme on va le voir, il ne s'agit pas à proprement parler d'une vièle.

17 Arbuste à feuilles persistantes, *Acalypha fruticosa Forsk* ou *Grewia populifolia Land* (Piamenta 1990, tome 1, « *Shawhat* »).

18 Le mot *'ilb* désigne au Yémen plusieurs arbres différents (Piamenta 1990-91, tome 2, « *'alab* », mais il semble qu'il s'agit ici du jujubier.

ne se fendille pas par la suite. Puis j'ai pris un fil de laine blanc *(za'l)* que j'ai filé en l'enduisant de cire à bougie pour en faire une corde bien solide, de 80 centimètre de long et 5 millimètres de diamètre. Je l'ai tendu entre deux points symétriques et opposés du cerceau d'écorce, de façon à en couvrir le plus grand diamètre. La corde reposait ainsi sur l'un des deux bords du cerceau. A l'une des extrémités, j'ai fait une boucle à la corde, pour une fixation ultérieure, alors que l'autre partie de la corde resta provisoirement libre. Je suis allé à la boucherie en quête de deux peaux intérieures de la queue grasse d'un agneau *(subla)*. J'en ai recouvert les deux ouvertures du cerceau d'écorce, en laçant les peaux l'une à l'autre de manière bien régulière et en laissant deux petites ouvertures pour laisser passer la corde[19]. Puis je les ai laissées sécher, à l'abri des chats, des souris et des insectes.

Après avoir réalisé toutes les étapes précédentes, j'ai fabriqué la *rabâba* de la façon suivante, comme je l'avais vu faire par un musicien alors que j'avais huit ans. J'ai pris l'arc, en ai ôté la ficelle ordinaire, gratté l'écorce extérieure et enduit d'huile de sésame *(salît)* pour qu'il ne se fendille pas. Puis j'ai pris le tambour, que j'ai relié aux deux extrémités de l'arc, de la façon suivante: j'ai fait pénétrer l'une des extrémités, dont j'avais raboté l'écorce, dans la boucle de la corde dépassant de la partie supérieure du tambour, puis fixé l'autre extrémité de la corde du tambour à l'extrémité inférieure de l'arc, cette partie dégagée de la corde étant égale au double de la partie prise sous la peau du tambour, équivalente à son diamètre (fig. 4).

Pour produire des intervalles, la main gauche tiendra alors l'extrémité supérieure de l'arc, tandis que ses doigts pourront toucher simultanément la peau du tambour et la corde située en dessous. La mise en vibration de la corde sera assurée par la main droite, au moyen d'une sorte de «fouet», tandis que l'autre extrémité de l'arc sera maintenue sous l'aisselle du musicien: j'ai choisi un bâton fait d'une branche de *shawhat* bien sèche, enduite d'huile et longue de 50 centimètres; j'ai fabriqué une corde de fils de laine blancs cirés à la bougie, comme la corde fixée à l'intérieur du tambour, mais plus longue que le bâton: j'ai fixé la corde par une boucle à l'extrémité supérieure du bâton et je laisse le bas de la corde libre (fig. 4); j'enroule cette corde sur celle de l'instrument en faisant un seul tour, ceci pour la frotter[20], tandis que les doigts de la main droite tiennent l'extrémité libre de la corde, solidairement avec le bâton[21].

---

[19] Il ressort de cette description que l'une des deux peaux est plaquée sur la corde, à la manière des tambours de type *bendîr*, connus d'Afrique du Nord au Proche-Orient. Mais on va voir que la fonction de cette corde diffère entièrement de l'«âme» du *bendîr*.

[20] Cette technique ressemble à celle de l'arc à foret utilisés traditionnellement par les menuisiers yéménites: elle s'en inspire probablement, mais à cette différence qu'il ne s'agit pas ici de faire pivoter un objet rigide, mais de faire vibrer une corde.

[21] On comprend que cet instrument n'est pas une vièle à archet *(rabâba)*: ici, la corde n'est pas appuyée sur la peau par un chevalet pour la mettre en résonnance, elle n'est solidaire que du cadre du tambour; l'arc ne sert pas à frotter la corde de l'instrument, ce n'est pas un archet, mais il sert à la tendre. Il s'agirait donc plutôt d'un arc musical à résonnateur; il diffère cependant de tous les arcs musicaux connus, dans la mesure où, chez ces derniers, le résonnateur est toujours fixé à l'arc lui-même, et non pas à la corde (Rycroft 1984: 719-720). On peut douter que la mise en branle de la corde par la main droite de la façon décrite, produise un son constant, et que les doigts de la main gauche parviennent à produire des intervalles bien distincts. Ne s'agit-il pas ici d'une organologie imaginaire, issue à la fois d'un cerveau d'enfant ingénieux, et de la mémoire rétrospective d'un adulte?

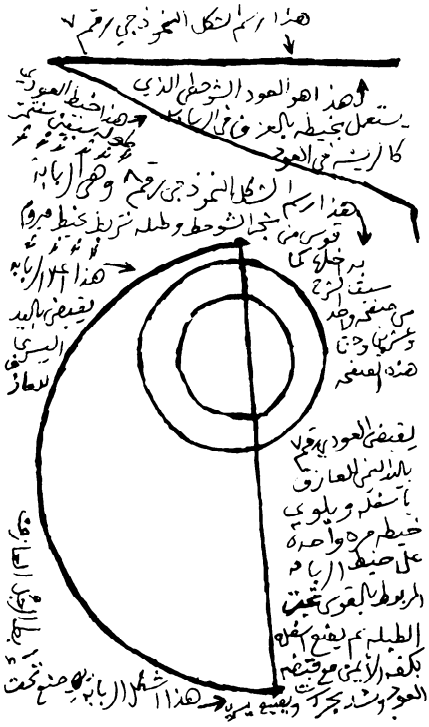


Fig. 4 : La *rabâba* : la main gauche tient le sommet de l'arc et touche le tambour tandis que la main droite frotte la corde avec le « fouet ».

Après toutes ces opérations, j'ai joué sur cet instrument, et c'était très facile ; la *rabâba* donnait un seul son grave, très beau car tous ses éléments étaient naturels ; la main droite produisait un son long et constant grâce au va-et-vient du « fouet », tandis que les doigts de la main gauche produisaient des intervalles en appuyant sur divers emplacements de la corde recouverte de peau. Comme l'instrument ne donnait pas les sons les plus expressifs dans l'aigu et le registre moyen, cela convenait pour accompagner d'autres instruments comme le luth de Sanaa ou le luth oriental, que j'ai découverts par la suite.

Lorsque j'atteignis mes douze ans, je commençai à fréquenter le monde avec mon grand frère, que j'accompagnais pour lui être utile. Et j'écoutais avec les participants du *magyal*[22], la musique dans les « boîtes à chant » (*sanâdiq al-ghinâ*) dont on remontait le ressort comme les pendules murales. Ce phonographe avait une aiguille que l'on posait sur le disque circulaire en bakélite, pas des disques souples comme ceux que l'on utilisa ensuite sur le pick-up. Il y avait des disques de nombreux musiciens, yéménites et égyptiens et *shâmî*, de Syrie et du Liban et de Jordanie. Le premier disque que j'ai entendu, alors que j'avais douze ans, c'était à Mawiya, région de Taez, là où mon grand frère était fonctionnaire, chez le préposé au télégraphe, 'Alî al-Qâbisî, qui était d'origine turque. Ils avaient fait exprès de mettre le disque pour que j'entende, afin de se moquer de moi. C'était un disque Tâj 'Adanî, enregistré à Aden, d'un artiste qui était surnommé Al-Barbarî. Les paroles étaient :

« Un tarbouche rouge, ô Barbarî, un tarbouche vert, ô Barbarî ». Lui s'accompagnait au *'ûd* et il faisait des sons étranges comme s'il appelait le bétail, à faire rire n'importe qui, même quelqu'un avec un cœur de pierre. Ensuite, al-Barbarî disait dans sa chanson : « ô mes frères, aidez-moi, ma femme me rend fou, elle mange, elle n'est jamais satisfaite, même ses yeux ressemblent à des yeux de mouton ! » Et il mélangeait ensuite des mots de dialecte d'Aden avec des mots d'anglais et des sons étranges. Alors j'ai ri, j'ai tellement rit que je me suis pissé dessus et les autres riaient

[22] Le *magyal* est la réunion des hommes l'après-midi, habituellement accompagnée de la mastication du *qat* (Lambert 1997).

tellement qu'ils en crachaient leur qat et qu'ils en pleuraient. Ensuite, j'en riais encore tout seul, lorsque je veillais et même dans mon sommeil.

Le deuxième disque que j'entendis, c'était du regretté Farid al-Atrache, le chanteur libano-égyptien, la chanson: «Yâ 'awâzil falfîlû». J'appris aussitôt les paroles par cœur et je la chantai immédiatement après l'avoir écoutée, et je la jouais avec ma langue, puis en m'accompagnant de mes doigts sur une boite de conserve. Et ainsi, j'apprenais pas cœur tout disque qui me plaisait, après l'avoir entendu une seule fois, par exemple: «Sors ô mon cœur!» de la regrettée Umm Kalthûm, et une chanson d'Asmahân, la sœur de Farîd al-Atrache, «Ah si l'éclair pouvait avoir deux yeux», et la chanson «Le tapis magique» de Farid, «Vers mon pays aimé» chanté par Umm Kalthûm. Et bien d'autres disques de Sihâm Rafqî et Najâh Salâm, Sabâh, Fayrûz, Nasrî Shamseddin, puis les disques Taj 'Adani de Sâlih 'Abdallah al-'Antarî, et le cheikh 'Alî Abû Bakr, le cheikh Ibrâhîm al-Mâs, le cheikh 'Alî al-Bâr, 'Awad 'Abdallah al-Musallamî, BâMakhrama, le cheikh Ahmed 'Ubayd al-Qa'tabî. Tous, ils avaient enregistré leurs disques aux studios de Tâj 'Adanî. De tous j'appris par cœur, lles paroles et les mélodies.

Pour moi, l'imitation (*taqlîd*) est une faiblesse et un défaut chez l'imitateur. En revanche, prendre le meilleur de tout ce que l'on entend, (c'est cela qu'il faut faire). Moi, avec ma voix naturelle, je veille à respecter la base (*qâ'ida*) de chaque mélodie, *darja*, *wastâ* et *sârî'*[23] et autres. Tout disque qui me plaît, je transcris ses paroles sur un cahier de 40 pages. Le premier de ces cahiers date de l'année 1373 h [vers 1954], alors que j'étais au collège à Taez. Tout ceci malgré les difficultés de la vie: j'étais orphelin de mes deux parents, qui ne m'avaient rien laissé à leur mort. Élève à l'école Ahmadiyya à Taez, dans la période nocturne, j'étais nourri, logé et éduqué aux frais de l'Etat.

Tout poème, que ce soit dans le genre courtois (*ghazal*) ou religieux, ou de reproches (*'atâb*) ou éloge de la beauté, ou d'intercession prophétique, je l'écris dans un de mes cahiers de chant tous numérotés. J'écoutais tous les disques, mais je fus influencé le plus par le cheikh Sâleh 'Abdallah al-'Antarî. Et j'ai continué à copier les poèmes et à les apprendre, ainsi que leurs mélodies, à partir des disques et d'autres sources. Le premier luth *san'ânî* que j'ai connu, c'était à Mâwiyya, chez le regretté musicien et chargé du télégraphe, 'Alî al-Qâbisî déjà mentionné. La première radio que j'ai connue s'appelait «à une seule fréquence», de la marque Faidor, c'était à Mawiyya, chez le percepteur du village, le regretté Mohammed Tuhânjî Basha. Ensuite, j'ai vu le luth de Sanaa une seconde fois à Taez, alors que j'y faisais mes études, c'était le luth du regretté grand artiste Qâsim al-Akhfash, chez Najmî Jawdât, dans un *magyal* avec des collègues. Et ma curiosité augmentait. Je terminai mes études secondaires à l'école Ahmadiyya en 1379. Je passai ensuite à l'école des Télécommunications à Taez également, et j'avais alors dix-neuf ans. Quand je rejoignis les Télécommunications, je louai une pièce et une salle d'eau dans le quartier al-Jahmaliyya, à Taez, malgré l'existence de la maison de mon père, où habitaient mes autres frères. Mais comme j'étais passionné par la musique et

[23] Ces trois mots désignent les trois mouvements de la suite de Sanaa.

[24] Un galon fait en général vingt litres.

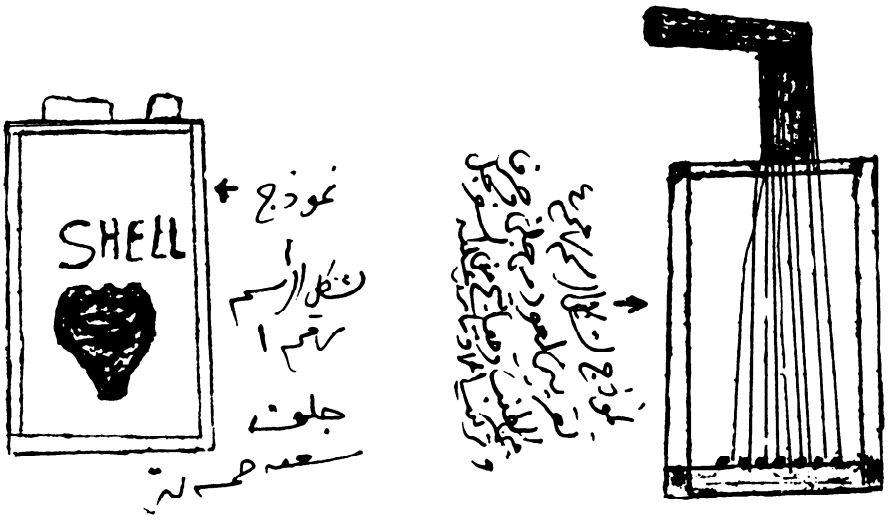


Fig. 5: Comment fabriquer un luth avec un bidon d'huile.

aussi par le qat, je préférais cela. Je trouvai une boîte de conserve de lait Na'na'a de couleur jaune et de taille moyenne, environ trois quarts de galon[24]. Cette boite avait une résonance musicale extraordinaire lorsque je jouais dessus et je l'ai gardée dans une caisse à vêtements lorsque je suis revenu de Taez à Sanaa, puis je l'ai emportée dans de nombreuses régions où je me suis déplacé lors de mon travail dans le télégraphe sans fil.

En 1965, j'ai fabriqué un instrument qui ressemble à un *'ûd*. J'ai pris un bidon d'huile de la société britannique Shell. J'ai ouvert tout le dessus puis je suis allé à un atelier de menuisier à Sanaa. Là, j'ai pris un morceau de bois de *tunub*[25] de 80 centimètres, un morceau allongé d'une largeur de 10 centimètres à un bout, et de seulement 5 centimètres à l'autre. J'ai enfoncé ce morceau de bois dans le haut du bidon, qui était ouvert, et je l'ai fixé avec des clous à l'intérieur. Puis j'ai pris une autre pièce de bois de 60 centimètres de longueur et 5 centimètres de large, que j'ai divisée en trois pièces égales, et j'ai cloué ensemble ces trois pièces pour en faire un cordier, que j'ai fixé sur le manche. Puis j'ai acheté un jeu de cordes et cela faisait un luth (fig. 5).

Et après que Dieu m'ait aidé à fabriqué ce luth dans un bidon d'huile, j'ai enfin commencé à apprendre à en jouer. Et sache, ô noble lecteur, que je ne me suis fait aider de personne pour apprendre à l'accorder, car grâce à Dieu, j'ai une oreille qui distingue tous les sons, que la corde soit pincée ou non. Malgré mes difficultés économiques, j'ai pu enfin m'acheter un *'ûd sharqî*, et ceci à la fin de l'année 1966.

---

[25] Bois local dont on fait aussi le corps du luth lui-même (Lambert 1997).

[26] *Al-'ûd al-arba' san'ânî*, expression intéressante car elle est attestée dans les premiers enregistrements musicaux de la Péninsule arabique en 1904.

A cette époque, je m'étais déjà marié avec ma deuxième épouse, après que la première ait décédé prématurément. Et l'oncle maternel de ma deuxième épouse était le lettré, le savant, le vénérable 'Abd al-Rahmân Abû Tâlib. Je lui dis: «Ô Monseigneur, j'ai un souhait très ardent, c'est celui d'apprendre à jouer du *'ûd* après que Dieu m'ait donné une belle voix, et aussi une bonne oreille, mais comme vous le voyez, ma situation matérielle est très mauvaise, et mon instrument est misérable. Est-ce que vous me conseillez de continuer de donner libre cours à cette passion qui coule dans mes veines comme y coule mon sang?» Aussitôt, il composa un poème où il campait mon personnage et où il me conseillait:

«Moi, même si je dois peiner toute ma vie
Il faut que mes cordes sonnent en mélodies
Malgré l'absence d'un musicien pour me guider
Combien l'argent m'aiderait, quel rêve!
C'est ma volonté, même si les soucis me pèsent
De parvenir au but, et les soucis me bercent
Alors mes doigts, jouez et ne vous trompez pas
Suivez votre chemin, et mon ivresse musicale vous aidera.»
(janvier 1967)

Et parce que la passion contrebalance chez moi toute déficience psychologique, j'ai travaillé, j'ai travaillé. J'ai chanté avec la boîte de conserve, avec le plateau en cuivre, avec le plateau à thé, et avec le *'ûd*, et j'ai persisté dans l'apprentissage. Je me suis fait une collection de copies sur cassettes des disques anciens de ceux qui m'avaient précédé dans le chant de Sanaa authentique et dans la tradition san'ânî, comme le cheykh 'Alî Abû Bakr, le cheykh Sâlih 'Abdallah al-'Antarî, le cheykh Mohammed al-Mâs, le cheykh Ibrâhîm Mohammed al-Mâs et son frère 'Abd al-Rahmân al-Mâs, le cheikh Ahmed 'Ubayd al-Qa'tabî, ainsi que le sayyid et cheikh Ahmed Ismâ'îl Fâyi', le sayyid et cheikh Qâsim al-Akhfash; al-Jarrâsh, Bâ Makhrama et al-Musallamî, que Dieu les ait tous en Sa Miséricorde. J'ai aussi des cassettes de leurs élèves, qui ont vécu à Sanaa [...], ainsi que des grands chanteurs égyptiens et *shâmî* dont j'ai parlé précédemment. En plus, je conserve précieusement sur cassette les meilleurs morceaux que j'ai moi-même enregistrés. J'ai aujourd'hui environ une centaine de cassettes au *'ûd* à quatre (cordes) de Sanaa[26], ainsi qu'au *'ûd* syrien et au *'ûd* turc.

Mon attirance personnelle va d'abord au cheykh Sâlih 'Abdallah al-'Antarî, et jusqu'à maintenant, je ne cesse de le suivre dans son jeu instrumental, sa technique vocale et la prononciation de la langue chantée, qui dépendent des organes vocaux comme le nez et la poitrine. Et si j'ai pris de lui ne serait-ce que dans la proportion d'un pour dix, c'est sans imitation servile, car comme je l'ai dit, l'imitation est une déficience et un défaut chez l'imitateur. L'imitateur est enchaîné[27], il n'a pas de personnalité artistique. Quant à moi, je prends le meilleur de tous ceux qui m'ont précédé, et je me suis tenu à cette ligne de conduite.

---

[27] Jeu de mot de type proverbial: *al-muqallid muqayyad.*

Je n'ai fréquenté aucun de ceux qui ont émergé depuis les années soixante et qui prétendent au titre d'artiste (*fannân*). Aucun d'entre eux n'a attiré mon attention, ni les cordes de leurs luths. Le poète dit à ce propos: «Celui qui suit son chemin finira toujours par arriver.»

Il me faut rappeler que je n'ai commencé à jouer du *'ûd* qu'après avoir mémorisé environ cent cinquante poèmes dans les genres de l'éloge, de l'amour courtois, de l'intercession prophétique, dans la mystique, dans les doux reproches. Et je les chante tous sur plusieurs mélodies de la tradition *san'ânî*, et je les joue de mille manières comme le *tafrîd*, la *zafâra*, le *mashûb bi-sils*[28].

Et le mérite en revient à Dieu seul, «qui a enseigné à l'Homme ce qu'il ne connaissait pas»[29].

Yahyâ al-Nûnû

Références bibliographiques

LAMBERT Jean
1995 «"Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre"». Une ethnomusicologie sans magnétophone?» *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8, «Terrains»: 85-104.
1997 *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre: Société d'ethnologie.

NELSON Kr.
1985 *The Art of Reciting the Qoran*. Austin: Univ. of Texas Press.

NETTL Bruno
1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.

PIAMENTA Moshe
1990-91 *Dictionary of Post-Classical Yemeni Arabic*, Leiden, New Yord, Kobenhavn, Köln: E. J. Brill.

RACY Ali Jihad
1994 «A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean *Mijwiz*». *Ethnomusicology* (Champaign, Il) 38/1: 37-57.

RYCROFT David
1984 «Musical Bow», *in* Stanley Sadie ed.: *The New Grove's Dictionary of Musical Instruments* 2. London: MacMillan: 719-723.

YAMMINE Habib
1995 *Les hommes de tribu et leur musique (Hauts plateaux yéménites, vallée d'al-Ahjur*. Thèse de Doctorat. Paris: Université de Paris X-Nanterre.

Références discographiques

2001a *Yémen. Le chant de Sanaa. Yahya al-Nûnû*. Livret: Jean Lambert. Paris, 1 CD Inédit, Maison des Cultures du Monde, W 260099.
2001b *Yémen. Le chant de Sanaa. Hassan al-'Ajamî & Ahmed 'Ushaysh*. Livret: Jean Lambert. Paris: Institut du Monde Arabe. 1 CD Harmonia Mundi. DDD 321 029.

---

[28] Respectivement: «goutte-à-goutte», «tresse», «accompagné d'une chaîne». Ces trois techniques sont décrites en détail dans mon ouvrage *La médecine de l'âme* (1997).

[29] Citation coranique.

RÉSUMÉ

Après une brève présentation par Jean Lambert, la traduction de l'arabe de l'autobiographie du musicien yéménite Yahyâ al-Nûnû raconte ses années d'enfance et de formation. Dans son enfance, le futur musicien etait passionné par la fabrication d'Instruments de musique, avec les moyens de fortune qui etaient ceux d'un petit campagnard dans les années quarante au Yémen. Sa formation commença grâce a la découverte de sa sensibilité épidermique a la musique («son amour pour les belles voix, qui coule dans ses veines comme des globules verts») ainsi que grâce a sa découverte du gramophone. C'est en autodidacte qu'Il partira a la recherche de la tradition authentique de Sanaa, notamment sur le plan poétique.

OSTÂD MALANG NEJRABI
«Doigt d'or» de l'Afghanistan

Jan van Belle

Les mouvements politiques et les guerres civiles ont laissé de profondes blessures dans la vie musicale en Afghanistan. Depuis 1979, année de l'occupation soviétique, jusqu'à la chute du régime des Taliban en 2001, on peut parler d'un exode de l'intelligentsia et des artistes pratiquement inégalé dans l'histoire humaine. Cependant, quelques musiciens comme Malang Nejrabi et Mehri Maftun ont continué à exercer leur art dans leur pays, souvent dans des conditions extrêmement difficiles et dangereuses.

La personnalité marquante de Malang Nejrabi lui a permis de conquérir une place prépondérante dans l'histoire de la culture et de la musique afghanes, parmi d'autres illustres musiciens comme Ostâd Sarahang et Ostâd Muhammad Omar. Sa mort précoce, le 3 septembre 2000, à Strasbourg, représente une lourde perte pour la musique afghane.

Jeunesse

Fils de paysans, Malang est né en 1935 à Rozakhil, un village du district de Nejrab dans la province de Kapisa. Son véritable prénom est Abd al-Muhammad, et son patronyme, Nejrabi, signifie qu'il est originaire du district de Nejrab[1]. Le surnom «Malang», par lequel cet artiste est le plus connu, est d'origine anecdotique. Dans sa jeunesse, une amulette religieuse avait été attachée à sa chevelure. Suivant les mouvements de tête qui agitaient le musicien pendant son jeu, l'amulette s'agitait de concert, ce qui fascinait le public. C'est ainsi que sa mère lui a donné le surnom de Malang, qui signifie littéralement: le derviche en extase, aux pieds nus et aux longs cheveux embroussaillés. On peut expliquer la persistance du surnom dans la vie adulte de Malang par la dévotion avec laquelle il jouait, une dévotion qui s'apparentait à la transe.

---

[1] La coutume et la législation concernant les patronymes diffèrent en Afghanistan des coutume et législation occidentales. Les patronymes réfèrent le plus souvent à des lieux d'origine, comme Takhari ou Herawi, et quelquefois à une particularité, comme Khushnawaz, qui signifie littéralement: «le bon joueur». Il n'est pas rare de voir figurer dans un passeport «M. Aqamir, fils de M. Muh. Amir Lashkari», ce qui signifie que la famille est originaire de Lashkar (voir Centlivres et Centlivres-Demont 1988: 79-93).

Très tôt, Malang manifesta une préférence pour les instruments à rythme. Encouragé par son père, il commença, dès l'âge de sept ans, à prendre des leçons de *zerbaghali* (litt.: «sous l'aisselle») auprès de son oncle, Muhammad Akram[2]. Il ne tarda pas à dépasser son maître et prit alors son envol d'autodidacte. Son talent n'avait pas manqué d'attirer l'attention de son entourage et c'est ainsi que, dès son plus jeune âge, il était un musicien très demandé dans toutes sortes de fêtes, comme les mariages, les circoncisions, les anniversaires et les fêtes publiques, au cours desquelles il se produisait généralement en soliste. Encouragé par sa famille et ses amis, il partit à l'âge de 21 ans, c'est-à-dire en 1956, en direction de Kaboul pour postuler un emploi auprès de l'orchestre et des ensembles de Radio Kaboul, qui représentait à l'époque le centre des activités musicales en Afghanistan (voir Baily 1988: 30-31). Son talent fut immédiatement reconnu et on lui offrit un contrat fixe (*dahimi*). C'est ainsi que commença une longue et impressionnante carrière nationale et internationale, avec de nombreux concerts.

Kaboul et Radio Kaboul

De 1956 à 1992, Malang réside à Kaboul. Ces trente-six ans constituent sa période la plus créative. C'est là qu'il a pu développer sa personnalité musicale, qu'il a fait siens les styles et les genres les plus divers de l'Afghanistan en accompagnant les grands maîtres qu'il suivait dans leurs tournées. C'est également l'époque à laquelle plusieurs gouvernements se sont succédés en Afghanistan, changements déterminants pour la carrière de Malang. Sous le règne de Muhammad Zâher Shah (1933-1973), Radio Kaboul (que l'on appellera plus tard Radio Afghanistan) prit le statut de radio nationale, chargée de la diffusion des nouvelles, de la musique et d'autres programmes, un processus qui atteignit son apogée vers la fin des années quarante. C'est ainsi qu'on put voir se constituer de petits ensembles, des orchestres, et que des musiciens furent engagés dans l'ensemble du pays. Ces musiciens avaient été formés par une seconde génération d'*ostâd*, musiciens de cour et spécialistes de la musique classique indienne. Des formes nouvelles avaient été créées, dont les deux genres principaux sont: la musique classique issue de la tradition indienne (*musiqi-ye klâsik*), où l'accent était mis sur le chant des *ghazals*, tant religieux que profanes, et la musique populaire (*musiqi-ye mahali*), issue des traditions régionales. C'est ainsi que naquit un nouveau style de musique populaire, particulièrement florissant, nommé *kiliwali*, dans lequel s'unissent des éléments pashtuns, tadjiks, ouzbeks, hazaras, baluchis, turkmènes, iraniens et pakistanais. De plus, les spécialistes occidentaux et l'influence de la musique pop occidentale ont laissé des traces: des instruments auparavant inconnus sont utilisés dans les grands orchestres et dans les ensembles, trompette, saxophone, clarinette, piano et instruments électro-acoustiques (pour

[2] Le *zerbaghali* appartient à la famille des tambours en gobelet, que l'on appelle aussi, plus généralement, *dombak*. La variante afghane du *dombak*, dite *zerbaghali*, était à l'origine un instrument en terre cuite, mais fabriqué plus tard également en bois.

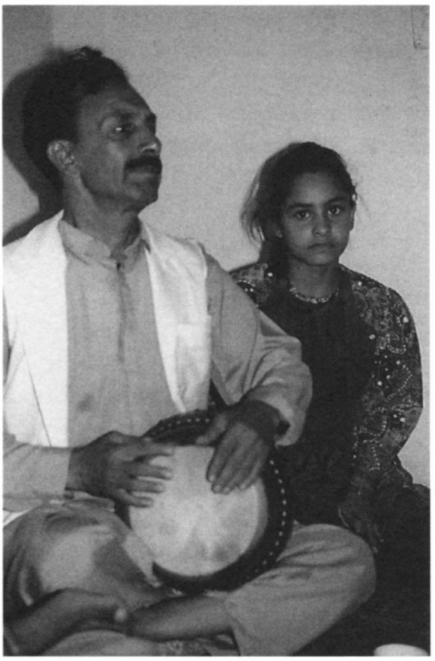


Fig. 1: Ostâd Malang Nejrabi et sa fille au camp de réfugiés de Mazar-i Sharif, 1996.
Photo: Jan van Belle

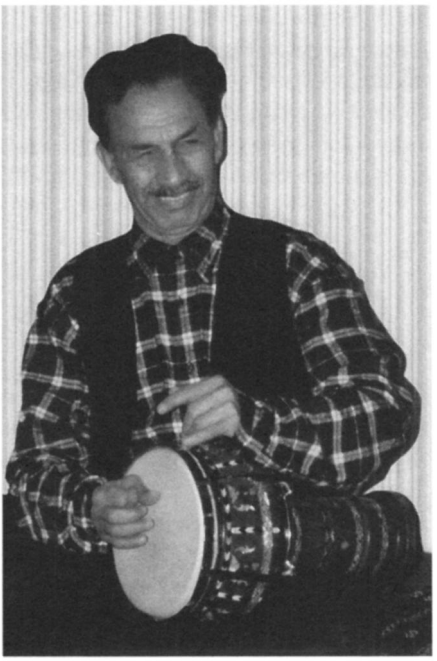


Fig. 2: Ostâd Malang Nejrabi à Genève, 1999.
Photo: Johnathan Watts

plus de détails, voir Baily 1981 et 1988, ch. 3 et ch. 6; et Boccitto 2002). La mise en place de Kaboul TV, dans les années 1970, qui permettait aux télévisions régionales d'accéder aux enregistrements, constitue la suite logique. Tous ces développements, soutenus par des budgets généreux et stimulant l'intérêt porté à la musique populaire et aux musiciens amateurs, permirent à l'Afghanistan de profiter d'une période d'épanouissement de sa musique et de ses musiciens, ceci plus particulièrement pendant les années 50 et au début des années 1960.

Le climat musical était donc favorable pour Malang quand il est arrivé à Kaboul en 1956. Parallèlement à ses activités dans les grands orchestres (*orkestrâ-ye bozorg*), il puisait son inspiration dans l'accompagnement rythmique des chanteurs célèbres et des instrumentistes de petits ensembles, introduisant des nouveautés rythmiques dans les genres de musique populaire en usage. C'est ainsi qu'il créa un style et une interprétation rythmique toute personnelle dans les mètres spécifiques de la musique populaire, comme la *gedeh*, la *dâdreh* et la *mogholi*, et dans les cycles rythmiques (*tâl*) provenant de la musique indienne, comme *tintâl* et *jhaptâl* (pour plus de détails, voir Baily 1988: 50-53). C'est à cette époque qu'il se mit à coopérer avec de nombreux musiciens célèbres, tels le chanteur et joueur de *ghijak* Muhammad (« Baba ») Naim, le chanteur Ostâd Yaqub Qasimi, le joueur de *rubâb* Rahim Kushnawaz, le joueur de *delruba* Gholam Nabi et le chanteur et joueur de

dutâr Shamsuddin Masrur, pour ne mentionner que quelques noms. Le grand joueur de *rubâb* Ostâd Muhammad Omar, qui lui a fait connaître la tradition de la musique classique indienne et avec lequel il donnera plus tard de nombreux concerts, a eu une influence particulièrement déterminante sur Malang, qui aimait à raconter ses souvenirs des minutieuses préparations, des abondantes instructions et des nombreuses répétitions occasionnées ces concerts.

La période 1963-1978

C'est une période caractérisée par une orientation politique croissante de l'Afghanistan vers l'Union Soviétique, une nouvelle constitution, des réformes agraires, et la création du Parti Populaire Démocratique (*Jamiat-i Demokratiqi Khalq-i Afghanistan*), qui ne tardera pas, sous l'influence des habituels conflits ethniques, à se scinder en deux partis: le *Khalqi* progressiste et le *Parchami* modéré. Le coup d'Etat de 1973 détrôna Zâher Shâh et c'est Muhammad Daoud qui prit le pouvoir, ce qui ne semblait pas devoir affecter les musiciens de Kaboul, mais qui marque cependant le début de l'effritement du climat musical libre. Tout allait encore bien pour Malang. Parallèlement à ses activités pour Radio Kaboul, il avait été nommé membre de l'Association des Artistes et fonctionnaire au ministère de l'Information et de la Culture, en qualité de joueur de *zerbaghali*, chargé de l'accompagnement rythmique des chanteurs et des ensembles passant à la radio ou à la télévision. De plus, il faisait preuve de qualités pédagogiques au Lycée professionnel de musique (*Lysé Maslaki Muzik*) où il enseignait le *zerbaghali* à des élèves de diverses nationalités (entre autres des Français, des Américains et des Norvégiens). Parmi ses élèves les plus doués figuraient son frère Muhammad Razâ (décédé des suites d'un cancer un an avant lui), ses fils Gholam Muhammad et Muhammad Farid, et les musiciens bien connus Afzal, Nazir et Imal. Il se produisait régulièrement à l'hôtel Spinzar et à l'hôtel Setâra. Les concerts de l'hôtel Spinzar étaient particulièrement prisés à cette époque. Au cinquième étage, dans une salle baptisée *Otaq Afghani*, on jouait de la musique populaire pour les touristes et les amateurs afghans. Malang y accompagnait souvent, parmi d'autres, le chanteur et joueur de *ghijak* Muhammad Naim. Tout allait bien pour Malang, tant personnellement que financièrement: après son mariage, il s'était installé dans le quartier sud de *Karteh Seh*. Il y habitait une grande maison où il recevait ses invités dans une chambre d'hôte, prévue pour l'organisation de concerts privés.

A cette époque commence une longue série d'invitations à l'étranger: République Populaire de Chine, Union Soviétique, Pakistan, Turkménistan, Iran, Tchécoslovaquie, Corée du Nord et Allemagne de l'Est. Il y gagne de nombreux prix et décorations qu'il conservera précieusement sa vie durant. Il avait gardé un souvenir vivace de ses premières tournées en République Populaire de Chine, en compagnie de l'ensemble de musique populaire (*goruh-i mahali*) de Salim Sarmast et Durai Logari (le fondateur du nouveau style Logari) dans lequel jouait également Ostâd Muhammad Omar. Malang racontait à ce sujet l'anecdote suivante:

à l'occasion d'un concert donné pour l'élite politique, Mao Zedong l'avait félicité pour son jeu et fait remarquer qu'on aurait dit qu'il y avait de l'électricité sous ses aisselles, tant ses doigts étaient rapides. A la fin du concert, le public lui fit une ovation.

A deux reprises, il se rendit en Corée du Nord, où il gagna le premier prix à un festival international, prix qui lui fut remis personnellement par le président de la République. Une invitation pour un concert en Iran, où il se produisit avec, parmi d'autres, Yaqub Qasimi, Shamsuddin Masrur et Rahim Khushnawaz, avait été envoyée personnellement par le Shâh à Malang, ce qui indique à quel point sa réputation était grande. Pendant cette même période, Malang fut élu deux fois meilleur musicien de l'année en Afghanistan et reçut le titre (*laqab*) d'Ostâd[3]. Cependant, les premiers symptômes des restrictions en matière de musique commençaient à se faire sentir: Malang se vit obligé de donner des concerts à l'occasion de manifestations politiques ou autres et on lui laissait entendre qu'un refus porterait à conséquences.

La période 1979-1992

L'occupation soviétique et la résistance (*jihad*) opposée par les moudjahidin marquent l'une des périodes les plus dramatiques de l'histoire de l'Afghanistan, donnant lieu à un exode des intellectuels et des artistes, et soldée par l'exil de millions de réfugiés. La censure de plus en plus active, tant du côté communiste que de celui de l'islam orthodoxe, rendait la vie des musiciens à Kaboul insupportable (voir Baily 2001 et Naim Majruh 1998). Nombre d'entre eux se réfugièrent en Occident, à Peshawar (Pakistan) ou à Masshad (Iran). Malang aussi était touché, mais il refusait de quitter Kaboul.

La distinction la plus prestigieuse qu'il reçut dans sa vie lui fut décernée à cette époque: le titre de «doigt d'or», décerné à l'occasion d'un concert qu'il avait donné en Allemagne de l'Est en 1980, en compagnie, entre autres, de Hangama et Mashur Jamâl. Ici encore, il eut droit à une ovation et il fut porté sur les épaules de ses compatriotes qui agitaient un drapeau afghan. Ensuite, sa carrière dégringole. Après la chute du régime communiste et l'installation du régime de Borhanuddine Rabbani et de Gulbudine Hekmatyar (1992-1996), la situation de Malang à Kaboul était devenue intenable: jouer de la musique était considéré comme contraire à l'islam (*harâm*) et donc interdit à la radio et à la télévision; les salles de concerts, les cinémas et les écoles furent fermés; le Ministère de l'Information et de la Culture fut supprimé. Malang perdit ainsi toute source de revenus et, plus grave encore, il courait le risque de se faire arrêter par le «Bureau pour la propagation de la vertu et la prévention du vice» (police religieuse), puisqu'il était un musicien célèbre. Lorsque les moudjahidin se mirent à lancer des missiles et à parcourir la ville pour

[3] Le grade ou titre d'Ostâd désignait à l'origine les chanteurs et instrumentistes musulmans de musique savante indienne, puis le sens du titre s'élargit.

la piller, Malang, désillusionné, s'enfuit fin 1992 en direction de Mazar-i Sharif, abandonnant toutes ses possessions. Sa maison de Kaboul fut détruite par les missiles, ainsi que sa résidence secondaire de Jadeh Mywand où habitait son frère Muhammad Razâ.

Mazar-i Sharif: 1992-1999

Il n'y a que dans le nord de l'Afghanistan que la musique est libre. Le général ouzbek Dostum, chef du parti Junbesh, a su faire régner l'ordre sur Mazar-i Sharif dans un premier temps. Bien que de nombreux collègues aient choisi de s'exiler à Peshawar, Malang préfère rester en Afghanistan, ceci malgré des conditions de vie misérables. La guerre civile est responsable d'une crise économique et de la destruction complète de l'infrastructure, ce qui rend les radios et télévisions locales pratiquement muettes. Les maisons de thé, traditionnellement sources de revenus pour les musiciens, ne peuvent plus faire face et ferment, les unes après les autres. Il ne reste plus aux musiciens qu'à attendre d'être invités dans des fêtes privées, où ils sont très mal payés. Dans un camp de réfugiés situé dans la banlieue de Mazar-i Sharif, Malang forme un ensemble avec le chanteur et joueur de *dambura* Rahim Takhari, le joueur de *tanbûr* Bahauddin et le joueur de *rubâb* Faqir Muhammad, tous exilés de Kaboul. Malgré les conditions difficiles, Malang continue à exercer son métier de musicien avec enthousiasme, jusqu'à ce que l'arrivée de l'islam orthodoxe et des chefs de guerre mettent sa sécurité en danger. L'occupation de Mazar-i Sharif par les Taliban fondamentalistes (voir Rashid 2000) signifie la fin de ses activités musicales en Afghanistan. Après avoir donné un concert privé dans la ville de Shebirgan en 1999, il est dénoncé par les partisans des Taliban, arrêté et menacé de mort. Il réussit à s'enfuir à Peshawar. Le peu de biens qu'il lui reste, de nombreuses photos, ses prix et ses décorations soigneusement conservés sont brûlés par les Taliban.

Peshawar/Strasbourg: 1999-2000

Après un court séjour à Peshawar, Malang part en 1999 pour Genève, où il avait été invité à donner un concert par son ami et collègue Hossein Arman, son ancien voisin de Kaboul dans le quartier *Karteh Seh*. Chanteur, joueur de *rubâb* et d'*armonia*, Arman était depuis quelque temps exilé en Suisse, où il avait fondé l'ensemble Kaboul (voir discographie). Un concert organisé sous les auspices des Ateliers d'ethnomusicologie eut lieu le 3 décembre à Genève, avec Malang et l'ensemble Kaboul, suivi d'un autre à Zurich, le 5 décembre. De plus, Malang participa à l'enregistrement du CD *Nastaran* (2001). Le corps médical examina alors Malang, qui se plaignait de fatigue, et diagnostiqua un cancer du poumon dans un état avancé. La législation suisse ne lui permettant pas de rester, c'est en France qu'il alla se faire soigner.

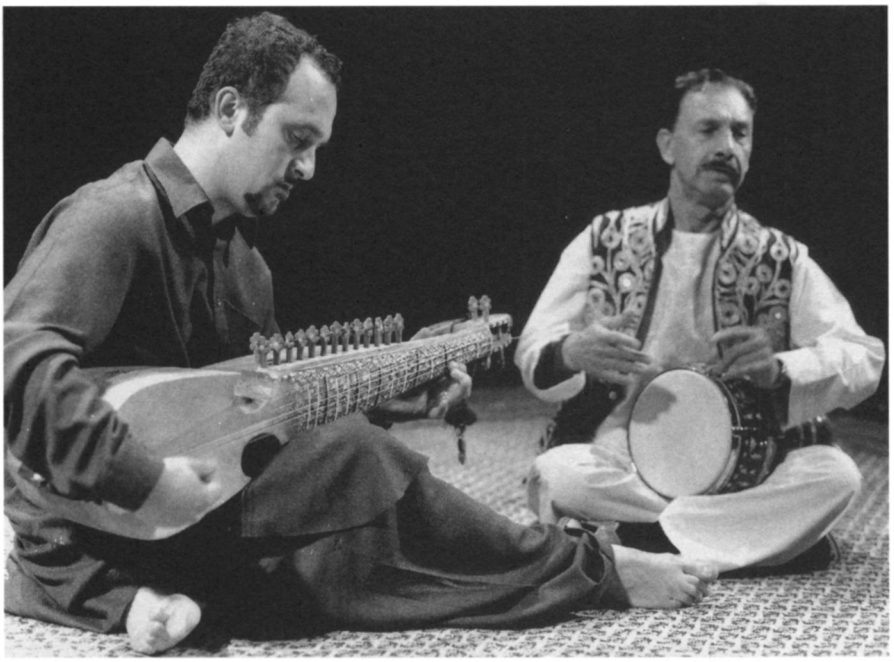


Fig. 3: Ostâd Malang Nejrabi et le joueur de rubâb Khaled Arman à Genève, 1999.
Photo: Isabelle Meister

Il meurt le 3 septembre 2000 à l'âge de 65 ans, dans un hôpital de Strasbourg. Une partie de sa famille ainsi que de nombreux amis et collègues assistent à son enterrement le 15 septembre. Malang laisse une femme et treize enfants, dont onze filles et deux fils. Heureusement, le talent exceptionnel de Malang est préservé pour la postérité sur différents disques, bandes sonores et bandes vidéo (voir discographie).

Conclusion

Ce que Malang a apporté à la musique afghane se situe sur différents plans. D'une part, en tant que percussionniste, il a, comme nous l'avons vu, étendu et raffiné le système rythmique, tant de la musique populaire que de la musique classique indienne. Il a su renouveler les rythmes de musique populaire et rendu populaires les mètres régionaux, avec une préférence pour le Nord de l'Afghanistan. On se souviendra longtemps de son interprétation virtuose et innovante du rythme *qataghani*, originaire de la tradition ouzbèke-tadjike du Nord, et on continuera à associer son nom à une création toute personnelle, celle du rythme *bozkashi*, dans une interprétation en solo du fameux jeu d'équipe à cheval du Nord de l'Afghanistan (voir Dupree 1973: 218-21 et Michaud 1988).

D'autre part et dans le domaine de la musique classique, c'est lui qui a introduit le *zerbaghali* comme un instrument à part entière, égal en prestige malgré ses origines populaires aux *tabla* de la tradition indienne. Malang a passé sa vie à rechercher modernisation et amélioration du son de son instrument, ceci en collaboration avec les facteurs d'instruments les plus renommés. C'est ainsi que le *zerbaghali*, un instrument qui était à l'origine fabriqué en argile, a sous son influence été réalisé avec les bois les plus divers et orné de décorations. L'un des *zerbaghali* les plus chers à Malang avait été construit par son ami et collègue Ostâd Gholam Muhammad Attaï, joueur de *rubâb*, élève de Ostâd Muhammad Omar et luthier bien connu.

Malang était en outre un musicien polyvalent, qui jouait avec les collègues les plus divers, de Ahmed Zaher à Ostâd Sarahang, et qui connaissait de nombreux styles populaires comme ceux des Heratis, Hazaras et Pashaïs, avec toujours une préférence pour Herat et le Nord de l'Afghanistan.

Enfin, il aimait la compagnie des jeunes musiciens talentueux, tels les chanteurs Zafer Chamel et Fawad Ramish. Pédagogue, il a su faire partager ses connaissances et son enthousiasme à une nouvelle génération de joueurs de *zerbaghali* afghans. Et surtout, Malang était un hôte charmant, un homme d'une grande gentillesse, toujours obligeant et sans prétention, ce qui n'a pas manqué de contribuer à sa popularité. Son talent unique et varié le place au-dessus des joueurs de *zerbaghali* les plus fameux en Afghanistan, tels Abdughafur, Abdulwodud, Ismâ'il Charikari, Bulbul Herawi et Gul Asga.

Références bibliographiques

BAILY John
1981 «Cross-cultural Perspectives in Popular Music: The Case of Afghanistan». *Popular Music* Cambridge 1: 105-122.
1988 *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat.* Cambridge: Cambridge University Press.

BOCCITTO Marco
2002 «Afghans», in: *Konsequenz.* Napoli.

CENTLIVRES Pierre & Micheline CENTLIVRES-DEMONT
1988 *Et si on parlait de l'Afghanistan? Terrains et textes, 1964-1980.* Neuchâtel: Institut d'ethnologie / Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

DUPREE Louis
1980 *Afghanistan.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

MADADI Abdulwahab
1997 *The Story of Contemporary Music of Afghanistan.* Teheran.

MAJRUH Naim
1998 *The Taliban have banned all Music in Afghanistan, spech presented at the 1st World Conference on Music and Censorship.* Copenhagen.

MICHAUD Roland & Sabrina
1988 *Bozkashi Reiter in Afghanistan.* München.

RASHID Ahmed
2000 *Taliban, Militant Islam, Oil and Fundamentalism in Central Asia.* London/New Haven: Yale University Press.

SLOBIN Mark
1976 *Music in the Culture of Northern Afghanistan.* Tucson (Arizona): The University of Arizona Press.

Note: Les information biographiques concernant Malang sont empruntées, d'une part au livre d'Abdulwahab Madadi: *The Story of Contemporary Music of Afghanistan* (1997), d'autre part aux entretiens personnels que l'auteur a eu avec Malang en 1996 à Mazar-i Sharif, et enfin à une récente correspondance de l'auteur avec les fils de Malang, Gholam Muhammad et Muhammad Farid, résidant alors à Strasbourg.

Discographie

1961 *Music of Afghanistan.* 1 K7 Ethnic Folkways Library FE 4361 (enregistrements Radio Kaboul).
1974 *Musiques et Traditions du Monde: l'Afghanistan.* 1 LP CBS 65954.
1981 *Inside Afghanistan, The Living Tradition* (enregistré en 1955 et 1970). 1 LP ALM 4003.
1972 *Afghanistan: Music from Kabul.* 1 CD Lyrichord LLST 7259.
1990 *Afghanistan*, Playa Sound. 1 CD PS 65058 (voir LP CBS 65954)
1994 *Afghanistan.* 1 CD World Network, nr. 28 (enregistré en 1974).
2000 *Music of Northern Afghanistan.* 1 CD PAN Records (enregistré par Jan van Belle à Mazar-e Charif en 1996).
2001 *Ensemble Kaboul: Nastaran.* 1 CD Ethnomad ARN 64543 (enregistré en décembre 1999).
s.d. *Rubab, The Soul of Sound, Ustad Mohammad Omar.* 1 CD AIMCD 004.
s.d. *Muslim Music from Europe and Asia,* CD 2: *Afghan Music before the War.* 1 CD FA 072 (voir LP ALM 4003)

Plusieurs cassettes non datées publiées en Afghanistan.

Vidéos

2000 *Nuraqi Shirzai: Nawa-i Bakhtar – Ostâd Malang.* Krankfurt: Khorasan Video.
2002 *L'ensemble Kaboul en exil.* Vidéo de Frank Schneider. Collection Ethnova. Genève: Stratis / Ateliers d'ethnomusicologie.
1996 *Ensemble de Rahim Takhari, Mazar-i Sharif.* Vidéo de Jan van Belle (vidéo de l'enregistrement pour PAN CD 2089).

Note: Il est à l'heure actuelle difficile d'inventorier ce qui est resté intact des archives sonores et audiovisuelles de Radio Kaboul et Kaboul TV sous le régime des Taliban. Il s'y trouvait de nombreux enregistrements de Malang, dont l'auteur a pu se procurer quelques exemplaires en 1996. Le beau-père de Malang a heureusement pu dissimuler de nombreuses cassettes à Pul-i Khumri.

RÉSUMÉ

La vie de Malang Nejrabi a été profondément marquée par 32 ans de guerre civile en Afghanistan et il est donc impossible de séparer les développements politiques de sa carrière de musicien. Avant le début de la guerre civile en 1978, l'Afghanistan jouissait d'une culture musicale riche et variée, malgré les différences ethniques et le statut défavorisé des musiciens dans les pays islamiques traditionnalistes. La régulation des media par le gouvernement communiste à partir de 1979, l'avènement de l'islam orthodoxe en 1992 et le régime des Talibans en 1996 ont abouti à une prohibition totale de la musique en Afghanistan, ce qui a placé les musiciens devant des choix difficiles à déterminer. Malang a choisi de rester en Afghanistan aussi longtemps que possible, malgré les conditions épouvantables et dangereuses et sans faire des concessions musicales. Une biographie objective et minutieuse des musiciens afghans de cette époque en général est compliquée par l'absence des sources écrites, due à la destruction complète de l'infrastructure dans le pays et à la perte consécutive des archives personnelles et institutionnelles. La reconstruction de la vie de Malang est donc basée principalement sur des sources orales.

CHEN ZHONG
Souvenirs d'un vieil ami[1]

François Picard

Chen Zhong (son passeport porte «Chen Chong», qui signifie «de nouveau», mais il insiste sur la lecture «Zhong», «lourd», car c'est un homme de poids) est né en 1919. J'ai fait sa rencontre le 3 octobre 1986, à Pékin. Flûtiste de renom, il jouait le répertoire brillant de la traversière *dizi* et celui, intime, de la flûte verticale *xiao*. Professeur au conservatoire, il se produisait dans les réunions amicales des maisons de thé de sa Shanghai natale, où il accompagnait discrètement le délicat chant à la cithare des lettrés. Plus encore qu'un père, il représentait ce que je cherchais et déjà aimais de la musique chinoise: une alternative à la dichotomie savant/populaire, incarnée là-bas par les statuts professionnel/amateur. Chen Zhong, il me l'a dit et redit, n'a jamais été mon maître. Peu importe si je n'en ai pas été digne, il est et demeure mon modèle, et je suis après tout l'élève de Tan Weiyu, son plus fidèle élève, professeur au conservatoire de Shanghai. Il est mon ami, peut-être, au-delà de la différence de générations et de cultures et de l'expression toute faite: «nous sommes de vieux amis» (*Women shi laopengyou*).

Beihai, 4 octobre 1986

Dans mon souvenir, je fis sa connaissance alors qu'au parc de Beihai, ancien jardin privé des impératrices, au sein de la Cité interdite, il accompagnait à la flûte *xiao* la joueuse de cithare Dai Xiaolian et la chanteuse Shen Dehao. Instant précieux jamais renouvelé, suspendu. De toute la Chine, des gens de *qin* – car on n'est pas joueur, ni spécialiste de cet objet qui est bien plus qu'un outil, un instrument – s'étaient rassemblés pour rendre hommage à un des leurs, et des plus grands, Wu Jinglüe, prétextant de ses quatre-vingts ans. Tout le monde savait qu'un banal check-up avant de se rendre en France pour jouer à l'invitation du Festival d'Automne à Paris avait révélé l'atteinte mortelle de la maladie. *In extremis,* il avait été remplacé par Li Xiangting. Tout le monde savait donc, et faisait semblant de croire que seul le vieux Wu ne savait pas qu'il allait mourir. Il nous reçut chez lui, au conservatoire central. Il riait en jouant, papotait, on récitait des poèmes, offrait des calligraphies, buvait du thé. Les tables craquaient, tout comme les vieux enregistrements sur bande qu'il

[1] Ni étude, ni documentaire, ni fiction, ceci se veut un essai, au sens de Laplantine 2001: 227-229.

faisait passer sur un magnétophone, objet rare en ces temps et en ces lieux. Quelque chose de la parfaite simplicité vantée par le philosophe taoïste Zhuangzi. Son fils, Wu Wenguang, le premier joueur de *qin* dont j'avais entendu une cassette, merveilleuse, n'était pas là, il étudiait aux Etats-Unis.

Le lendemain, 4 octobre, il y eut un grand concert avec orchestre. Li Xiangting et d'autres joueurs plus jeunes, Li Pengpeng, Liu Li, Zhao Jiazhen, se produisirent en solo, interprétant des réalisations (*dapu,* versions réalisées par un interprète d'après un écrit) de maître Wu, et tout le monde termina, cinq cithares avec l'orchestre, les cithares amplifiées par l'intermédiaire de radio-cassettes posés à même la scène. Wu Jinglüe jouait à jouer, dans un mouvement que j'ai toujours interprété comme une passation de relais. Ensemble, ils jouèrent «Souvenirs d'un vieil ami» (*Yi guren*), une pièce que je crois tous les gens de *qin* entendent ou jouent les larmes aux yeux, en souvenir d'un ami particulier. Au dos du programme, superposé à la présentation de l'association de *qin* de Pékin, comme pour défier la mort, le caractère «longévité» (*shou*). Le troisième jour, cette rencontre de gens de *qin*, sans officiel et sans discours, à Beihai. Le dernier jour, le 6 octobre, concert dans la petite salle de l'Institut de recherches musicales, avec au programme en particulier des pièces contemporaines, par quelques-uns des mêmes interprètes, Li Pengpeng, Zhao Jiazhen, et mon maître Lin Youren, grâce à qui j'étais là, ou plutôt nous étions là, les étudiants étrangers de Shanghai, moi, Fred Lau et Fukuyama Seiichi, que nous appelions Fushan, à la chinoise. A cette époque-là, je prenais encore des photos, et j'enregistrais déjà. De larges extraits ont été diffusés par Radio France en juin de l'année suivante.

Pékin, 3 octobre 1986

Je ne sais pas où était Chen Zhong durant toutes ces célébrations, sauf, inoubliable, au parc. Quoiqu'il en soit, je le retrouvai le 3 octobre au soir, au Conservatoire central où nous logions. Nous entreprîmes alors ce qui doit être le seul entretien formel et conforme à ce que je croyais être les normes ethnomusicologiques que j'aie jamais enregistré. J'ai tout de suite aimé sa voix, grave, posée, articulée, vivante, une des deux plus belles voix parlant la langue commune (*putonghua*) que j'ai jamais entendues. Je posais les questions, le professeur Chen répondait. La première qui me vint concernait la philologie, les rapports entre *xiao,* la flûte verticale, et *xiao,* le souffle sonorisé (Picard 1991). Il me répondit *shao,* siffler/sifflet. Puis on l'interrogea sur les relations des répertoires des flûtes traversière et verticale. On en vint naturellement au *Jiangnan sizhu*, la musique des soies et bambous du Sud du fleuve, qui n'était pas encore notre musique; nous venions de la rencontrer dans un contexte dont nous ne savions pas à quel point il était extraordinaire: Lin Youren, homme de *qin,* nous avait invités, Fred et moi, à l'accompagner à une soirée au Pavillon au cœur du lac, le fameux *Huxinting,* dit aussi The Teahouse, à la fois le club de référence et le lieu le plus connu des touristes. Au cours de cette soirée du 28 septembre, Lin, l'invité d'honneur pour qui nous nous

Fig. 1 : Chen Zhong jouant de la flûte traversière *dizi* (photo : coll. François Picard).

réunissions, joua du *qin* et Wang Ruowang, un grand écrivain, improvisa un poème. Il y eut du thé, du Jiangnan sizhu, et sûrement plein de cigarettes, mais je n'avais encore appris ni à jouer cette musique, ni à parler shanghaïen, ni à fumer. Mais le 3 octobre dans le Nord avec Chen Zhong, nous découvrions le maître incontournable du style du Sud.

Il nous parla ensuite de Yang Yinliu (1899-1984), le premier musicologue du XX[e] siècle, natif de Wuxi, près de Shanghai, et des quatre grands répertoires : le *Jiangnan sizhu* donc, le *Hebei chuige* du Nord, la musique cantonaise, les sonneurs et batteurs de Wuxi et Suzhou (*Sunan chuida*). Nous apprîmes que Chen Zhong, professeur (il était encore *fu jiaoshou,* professeur assistant) au conservatoire de Tianjin, grand port du Nord, était natif de Shanghai, et il nous parla d'un flûtiste qu'il aimait, Zhao Songting, originaire de Hangzhou, dans la province également méridionale du Zhejiang. C'est une chose compliquée, avec Chen Zhong et les Chinois, que de parler des autres musiciens. Je l'appris très vite, grâce à ma faculté (mal illustrée dans cet entretien) à me taire et à ne pas poser de questions.

Des années plus tard, le dimanche 29 octobre 1995, en effet, alors que je me considérais comme un bon interprète de *xiao,* et que je commençais à me défier des joueurs de *dizi* qui, faute d'être les meilleurs, s'étaient reconvertis en rois autoproclamés de la *xiao*, j'en reparlai avec Chen Zhong, qui ne m'avait jamais rien dit contre qui que ce soit. Nous marchions tous les deux dans un espace neutre, anonyme : les alentours de la gare de Pékin. Je le questionnai directement sur deux joueurs réputés, et, enfin, il me répondit ; non pas en disant tout le mal qu'il pensait d'eux, beaucoup plus jeunes que lui, et beaucoup plus réputés, voire célèbres,

tout simplement je crois parce qu'ils occupaient une place plus en vue. Je ne dirai pas que Chen Zhong m'a dit du mal d'eux, du moins pas ce jour-là, mais il a acquiescé à mon assertion selon laquelle on ne jouait pas de la flûte verticale comme de la traversière. Mais lui jouait des deux, à merveille, et encore du *xun,* dont on ne tarda pas à savoir qu'il en était le réinventeur.

Shanghai, avril 1987

Chen Zhong avait gardé sa famille à Shanghai, il était venu siéger dans un jury et logeait au conservatoire. Il m'honora d'une visite dans ma chambre d'étudiant, deux étages en-dessous. Il me parla du *xun,* cette flûte globulaire antique, préservée dans l'orchestre confucéen comme emblème du matériau terre, qu'il avait remise à l'honneur dès 1942 (Shanghai 1992: 2036) et dont il est le maître absolu. Il parla du modèle qu'il avait conçu, en argile, à huit trous de jeu, alors en deux tailles: l'élégant (*yaxun*) en Fa, l'hymnode (*songxun*) en Sol. Il me parla aussi de l'harmonie, la mystérieuse alchimie qui permet de réaliser l'hétérophonie de timbres, dont l'emblème est l'alliage cithare-flûte *qinxiao*. « Les cithares *qin* et *se* sont comme mari et femme, dit-il, les flûtes *xun* et *che* sont comme des frères, l'orgue à bouche *sheng* et la flûte *xiao* comme des sœurs ».

Quelques années plus tard, il me raconta l'expérience qu'il avait réalisée avec Zhang Ziqian (1899-1991) et Wu Jinglüe, en mariant les cithares *qin* et *se* à la flûte *xiao.* Je lui montrai un instrument, le seul *xun* que j'avais alors, acheté à mon ancien professeur parisien, Cheng Shui-cheng, qui l'avait rapporté de Taiwan. Il souffla dedans, le garda dans sa main, le regarda, et dit: « c'est un joli instrument... à regarder... parce qu'il sonne vraiment faux... à mettre sur une étagère... et encore, tout bien considéré, il est vraiment laid... et représenter un vagabond joueur de vièle sur un tel instrument antique, c'est de mauvais goût ». Les instruments qu'il signe sont le fruit d'une recherche menée en collaboration avec des archéologues et des facteurs, réalisés dans la meilleure poterie à théières, une terre fine, brune, laissée brute; leur forme extérieure, parfaite, s'allie avec la finesse de leurs trous. Ils existent désormais en trois tailles, et il n'a jamais cédé au caprice des gros et ridicules *xun* basse. Ils sont signés de son cachet au cul. La sonorité n'est pas creuse, mais parfaitement vide, taoïste en diable. Lors de sa venue en France en 1995, il m'en apporta plusieurs jeux; l'un était un cadeau, les autres à vendre.

Jusqu'en 1989, les musiciens n'étaient pas propriétaires de leurs instruments. Mais un *xun,* aucune unité de travail n'en possédait, et l'on devait s'en procurer un soi-même. Chen Zhong est toujours resté détaché. En tournée, comme l'on fait dans les maisons de thé, il empruntait sur place un luth, une vièle. Il apportait ses flûtes, personnelles, mais il pouvait en confier le portage. Il est vrai qu'il marchait déjà avec difficulté. Son *xun,* il l'emballait avec soin, l'emmaillotait, le serrait dans un sac de pèlerin bouddhiste et ne le quittait pas. Je crois que je n'ai jamais soufflé dedans, ni dans aucune de ses flûtes. Il avait quelques secrets, dont un qu'il ne cachait pas: sa flûte *xiao,* dont il tirait sa merveilleuse sonorité, est d'un bambou clair d'un seul

morceau (et non comme ces horribles flûtes modernes pseudo-accordables en deux tronçons). Elle est percée de six trous de jeu, et il l'a depuis 1963.

Fin 1995, après un enregistrement et un concert à Radio France, nous nous trouvions en tournée en Suisse. Un soir où il n'y avait rien à faire, il me proposa un cours. Il m'enseigna la sonorité lointaine, ronde, d'où – du sommet du nez – doit partir le son, comment orner proprement. A un moment, l'évidence m'apparut: tout à observer sa bouche, ses lèvres, ses doigts, je n'avais jamais fait attention à sa flûte, et je m'aperçus soudain de ce que j'avais toujours cherché dans tous les instruments de musée: l'écartement entre les trous est équidistant, c'est-à-dire qu'elle donne au naturel une tierce divisée en deux, à un quart de ton d'écart par rapport au tempérament. Il sourit, me dit «bien sûr», mais que ça c'est pour le jeu solo, ça ne se dit pas, ce n'est pas approprié pour jouer avec n'importe qui, et que de toute façon la justesse, c'est l'instrumentiste qui la fait. Plus tard, il commanda spécialement pour moi deux flûtes *xiao* à un autre Chen, facteur retraité de Shanghai. Ce sont les plus belles dont j'ai jamais joué, mais l'écartement des trous en est moderne et je n'ai donc aucune excuse si je joue faux!

Tianjin, Pékin, 18-19 octobre 1986

Wang Lijun, alors membre de l'orchestre de musique chinoise de Shanghai (*Shanghai minzu yuetuan*), est sans doute le flûtiste de sa génération, celle des virtuoses, le plus proche de Chen Zhong. Aujourd'hui au Japon, où il a épousé la fille d'un maître zen, il appelle régulièrement et longuement Xiaolu, le plus jeune fils de Chen Zhong. Il est sans doute celui qui maîtrise le mieux le *xun* tout en jouant avec la sérénité et la profondeur de Chen Zhong. Fred Lau, flûtiste professionnel, élève de Bruno Nettl, doctorant en ethnomusicologie, menait en 1986-1987 des recherches, entre-temps largement abouties, sur l'émergence du répertoire de *dizi*, et était pour cela en rapport avec nombre de flûtistes, dont Wang Lijun, qui nous informa qu'il allait quitter Shanghai pour Tianjin où devait se donner, le 18 octobre, un grand concert en hommage à Chen Zhong.

A l'époque, il fallait une bonne journée de train pour rallier Tianjin. Nous arrivâmes tard, Fred et moi. Il faisait noir au conservatoire. Dans un coin de la cour, une faible lumière brillait, auprès de laquelle était servie la soupe du soir, avec les fameux petits pains du Nord. Hôtes étrangers, et donc respectables, nous étions aussi de simples étudiants. Nous ne demandions qu'un toit et une gamelle, ainsi que la possibilité d'assister au concert. On nous trouva des lits dans un sordide hôtel pour travailleurs de passage. Nous remerciâmes, mais eûmes beaucoup de peine à effacer la honte de Chen Zhong, qui avait bien d'autres choses à faire qu'à s'occuper de nous. Un grand concert donc, avec banderoles, officiels, orateurs, se tenait pour fêter les trente ans d'enseignement de Chen Zhong au conservatoire de Tianjin, où il «enseignait» le luth *pipa* et le *dizi* et «donnait des cours» de *xiao* et de *qin*.

Il me racontera plus tard la lutte sans merci entre factions de musiciens de Shanghai pour la création de la section de musique traditionnelle du conservatoire

et la création de l'orchestre de musique chinoise, la victoire de Wei Zhongle (1909-1995) contre l'ami et protecteur de Chen Zhong, Sun Yude (1904-1981). S'ensuivirent trente ans d'exil dans le froid et le Nord, mais la fierté d'avoir créé, en avril 1956, le premier département de musique chinoise dans un conservatoire. Et l'immense fierté, au moment de prendre sa retraite, d'être promu professeur, comme son ennemi intime et éternel, le seul concurrent qu'il se reconnaisse encore, Lu Chunling. Car l'histoire de Chen Zhong est inséparable de la rivalité avec « Peanut-Head », le héros socialiste, l'artiste populaire, l'ancien tireur de pousse-pousse, l'immortel créateur du « Vol de la perdrix » (*Zhegu fei*) (Picard et Pimpaneau 1988 : plage 7). La version enregistrée par Lu Chunling, qui figure, transcrite note pour note, dans toutes les anthologies et au programme des concours, est d'ailleurs entachée d'une erreur grossière de mémoire qui n'échappe à aucun connaisseur.

Fred m'expliqua alors, en 1986, que Chen Zhong était considéré comme un élément anti-social, parce qu'il avait été banquier. Un soir où, préparant avec la productrice de concerts Chantal Larguier la venue de Chen Zhong en France, nous parcourions ensemble Shanghai, nous allâmes jusqu'au Bund, cette façade magnifique et orgueilleuse d'immeubles de bureau et de banques datant des années folles. Chen Zhong nous raconta – j'avais été impressionné la première fois par ses trois mots d'anglais – qu'à l'âge de treize ou quatorze ans, il travaillait comme coursier pour un banquier juif américain, là, dans cet immeuble sous nos yeux, au coin de la rue de Nankin. Le jour de 1937 où les avions japonais ont bombardé le port, il était dans la rue à livrer ses messages. Il a fui et n'est jamais retourné travailler. Voilà une carrière de banquier à l'eau. Mais Chen Zhong aime toujours tenir les comptes et calculer les sous, précis, honnête, généreux.

Le concert fut magnifique ; les officiels, assis au premier rang, s'en donnaient à cœur joie, buvant, bavardant, s'interpellant, se levant, fumant. Au deuxième rang, j'enregistrais ce que je croyais être la musique, et ne manquais pas une miette des bruits et des rumeurs. Ce document historique pris sur le vif, témoignage authentique du rapport de la musique à la sonorité globale environnante dans une Chine désormais disparue, je l'effaçai de rage à la première réécoute. Je me souviens aussi que la présentatrice avait eu le temps de changer sa robe bleue pour une rose, puis une verte, et enfin une canari.

J'appris par la suite que le même programme se donnait le lendemain à Pékin, à la maison de la Radio centrale, où je bénéficiais d'une introduction grâce à une lettre du président de Radio-France. J'avais un magnétophone portable de qualité, et un superbe couple de microphones électrostatiques de studio, avec lesquels j'ai fait la plupart de mes disques, une poignée, mais pas de perche. Grâce à un pied télescopique emprunté à un technicien de la radio, mes micros se retrouvèrent idéalement perchés, et tout le concert fut bientôt en boîte (j'ai toujours rêvé depuis de voir un ethnomusicologue chinois débarquer à l'auditorium Olivier Messiaen de Radio-France et y installer ses micros).

Ayant plus tard eu l'occasion de publier cet enregistrement, je n'en retins que quelques extraits. L'orchestre d'instruments chinois, meurtrier de l'hétérophonie, n'est pas de mon goût, même si le survol de la flûte *dizi* de Chen Zhong est impérial : finesse d'intonation, pureté du son, contrôle du souffle, subtilité des ornements,

Fig. 2: Gao Zhiyuan (vièle *erhu*), François Picard (flûte droite *xiao*), Chen Zhong (flûte droite *xiao*) et Yang Lining (cithare *zheng*). Photo: Alain Mercier, Radio France

et cette qualité que j'apprécie entre toutes, l'intelligence, qui consiste à utiliser le mirliton pour faire sonner les graves, non pour faire briller les aigus.

A Paris et à Montreux en 1995, Chen Zhong reviendra sur ce qui caractérise son jeu de *xiao,* mais cela vaut aussi pour la traversière: non pas l'invention (un autre maître, Jin Zhongxin, reste, cinquante ans après son décès, inégalé); non pas l'ornementation (son maître et ami Sun Yude en est l'expert incontesté); mais la sonorité. Très jeune, il a su qu'il avait ce don, et les autres musiciens qui jouaient avec lui furent plus d'une fois tentés de suspendre leur jeu pour l'écouter, anecdote reprise par Gao Zhiyuan et que j'ai vécue, les larmes aux yeux, quand je l'ai accompagné à l'orgue à bouche pour un autre «Vol de la perdrix» au théâtre de la Ville à Paris, le 14 décembre 1996. Je sais que son entourage, comme la plupart des Chinois, préfère un orchestre plus étoffé à cette sobriété et cette élégance du petit ensemble; je sais aussi que Chen Zhong accepte que mes goûts soient différents; je sais qu'il apprécie d'avoir pu jouer en Europe en solo ou en petite formation (duo, trio ou quatuor) car il apprécie notre public; mais je ne sais toujours pas s'il ne préfère pas en définitive ces arrangements pour soliste et orchestre, à mes oreilles si pompeux. Lui qui a accepté de chanter – en bis au Théâtre de la Ville – la «Complainte des femmes recluses» (*Guiyuan qu*), une simple chanson populaire, préfère-t-il les «grandes» voix travaillées à l'occidentale? Je sais seulement qu'il a détesté un des plus beaux programmes que j'ai jamais réalisés, le recueil des *Trois religions chantent d'une même voix* chanté par Shi Kelong et joué au *qin* par Chen

Leiji et au *xiao* et à l'orgue à bouche par moi-même à la Cité de la musique de Paris le 6 septembre 1998.

De ces concerts de Tianjin et de Pékin, j'ai conservé quelques morceaux d'anthologie: un trio de musique cantonaise, et quelques morceaux de flûte par Zhu Yuzhen et Wang Yulin aux flûtes traversières (*bangdi*), Zhao Liangshan à la flûte globulaire (*xun*) et Zhang Shaozi à la flûte (*kundi*) solo (Picard 1994: plages 21, 3, 7 et 13). Chen Zhong reconnaîtra que cet enregistrement de « Répliques » (*Dingzui*) en est la plus belle version jamais publiée. Tous ces magnifiques flûtistes, ses élèves, ses disciples, demeurent de parfaits inconnus, et Chen Zhong, pédagogue de profession, entretient des rapports complexes avec cette situation. Son plus célèbre élève est Du Ciwen, lui-même professeur de Zhang Weiliang, qui a formé Chen Yue, la première femme à jouer avec l'aisance du vieux maître. Contrairement à ce que j'ai d'abord cru (Picard 1989), parce qu'il était au programme du concert de Tianjin, Zhan Yongming, un des tout meilleurs joueurs de traversière, n'est pas son élève, mais celui de Zhao Songting.

Selon ses dires, son meilleur élève est son propre fils, Xiaolu, dont il a toujours voulu qu'il mène une vie honorable de pédagogue, et non d'artiste. Celui-ci est aujourd'hui professeur de musique occidentale et d'ethnomusicologie au Département de musique de la prestigieuse Ecole normale de l'Est (*Huadong shifan daxue*) à Shanghai. Chen Zhong a par ailleurs enseigné le *qin* au plus subtil des musicologues actuels, Tian Qing, mais, d'après lui, son vrai talent de pédagogue réside dans sa faculté de percevoir, de nommer et de corriger les défauts, en particulier de posture. Il fait donc partie de la catégorie très particulière des thérapeutes de la musique.

Le répertoire

On notera l'extrême diversité de son répertoire en détaillant les pièces de son recueil (Chen 1994c):

1. « Souvenir du passé » (*Huai gu*) est l'adaptation pour flûte traversière *dizi* d'un air populaire du Fujian, si on en croit la présentation, de Canton selon mes sources. Il s'agit de sa seule pièce à figurer dans le volume *dizi* de la « Sélection de solos traditionnels d'instruments chinois » (Conservatoires 1983: 49-50). Réalisé par Rao Conglu, avec Luo Jiuxiang, cithare *zheng*, Guan Shiluan et les membres de l'orchestre d'opéra Hanju du Guangdong, l'enregistrement confirme qu'il s'agit bien de la même pièce[2]. Il se trouve que Chen Zhong m'a donné son exemplaire dédicacé par le flûtiste Luo Dezai de la partition qui l'a inspiré, éditée en 1982 (Guangdong Hanyue yanjiu1982: 109-110). Luo Dezai était l'élève de Chen Zhong au conservatoire de Tianjin, et l'on peut donc supposer que c'est lui qui a transmis la pièce à son maître. La pièce de musique Han du Guangdong « Eclosion du lotus » (*Chu shui lian*) que jouait Chen Zhong aux concerts de Tianjin et Pékin (Picard 1994) a été enregistrée par le même Luo Dezai et figure sur le même disque.

[2] Matrice 630431, disque Zhongguo changpian 3-6161, rééd. Zhongguo changpian M-432A.

2. «Chant de la cour» (*Chaoyuan ge*) est l'adaptation d'un air de l'opéra classique Kunqu. Chen Zhong dira toujours cependant que flûtiste de musique instrumentale et flûtiste d'opéra, même de la même région, sont deux métiers différents, et que lui restera à jamais extérieur (*waihang*) au milieu du Kunqu. (Shanghai 1992: 31-32).

3. «Hautes montagnes et eaux qui coulent» (*Gaoshan liushui*). Portant un titre fameux dans le répertoire de la cithare *qin,* lié à la célèbre histoire de l'auditeur par excellence, c'est ici juste un air de flûte *xiao,* adapté d'une pièce pour cithare *zheng* du Bas Yangzi. (Shanghai 1992: 36).

4. «La lune sur le mont Guanshan» (*Guanshan yue*). Une des pièces pour cithare *qin* les plus connues, ici d'après la version de l'association Jin Yu qinshe.

5. «Trois variations sur la passe du Soleil» (*Yangguan sandie*), une autre grande pièce pour cithare *qin,* première version musicale dans le recueil *Zheyin shizi qinpu,* d'avant 1491, ici d'après le recueil *Qinxue rumen* (1864), d'après un célèbre poème de Wang Wei (701-761).

6. «Complainte des femmes recluses» (*Guiyuan qu*), chanson tirée des «Contes extraordinaires du pavillon du loisir» (*Liao zhai zhiyi*), recueil en langue classique de Pu Songling (1640-1715) (voir P'ou Song-Ling 1925). La musique est anonyme.

7. «L'Incantation de Pu'an» (*Pu'an zhou*) correspond à son instrumentation pour ocarina *xun* de la pièce pour cithare *qin,* d'après la version des «Partitions de l'association de *qin* de Pékin» de 1958. Il est sur la cassette doublé à la *xiao* par Tan Weiyu (je reviendrai sur cette question du doublage).

8. «Sur la plage les oies se posent» (*Pingsha luo yan*). Chen Zhong est, avec Wei Zhongle, le dernier descendant de l'école de *pipa* fondée par Wang Yuting, qui fusionne les écoles de Pudong et Pinghu. Il a été le premier à jouer en public la version du maître (Shanghai 1992: 97-102), lors de la première rencontre nationale de luth et de vièle, en 1961.

9. «Songe d'automne devant la coiffeuse» (*Zhuangtai qiusi*), un des plus grands solos de flûte verticale, adaptation d'un air populaire local, arrangé par Chen Zhong et Du Ciwen pour *xiao* et cithare *zheng.*

10. «Chant du pays de Chu» (*Chu ge*) est une création pour l'ocarina *xun,* écrite en collaboration avec Du Ciwen, d'après un extrait de la pièce pour luth *pipa* «Le roi de Chu retire son armure» (*Ba wang xie jia*), tiré de la section 10 de la version de Wang Yuting (1872-1951) par Li Tingsong (1906-1976).

Les enregistrements

C'est par les enregistrements et leur transcription note pour note qu'un musicien chinois accède à la postérité. En 1959, Chen Zhong grave une face de 78t à la *xiao* avec Ji Guizhen à la vièle *erhu,* puis quatre faces en 1961, à la traversière avec Lu Junde à l'orgue à bouche: «Trois cinq sept» (*San wu qi*), «Vent du printemps» (*Xun feng qu*), «Chant de la cour» (*Chaoyuan ge*) et «Songe d'automne devant la coiffeuse» (*Zhuang tai qiu si*). Ce dernier morceau est curieux, puisque c'est typiquement une

pièce pour flûte verticale. Mais en ces temps-là, il ne faisait pas bon jouer d'un instrument qui ne pouvait être entendu par les masses, et les seuls morceaux un tant soit peu nostalgiques se devaient de faire référence aux malheurs des temps anciens du régime féodal, comparés au bonheur de la nouvelle vie socialiste. Un musicien ne pouvait qu'être heureux, optimiste, et il me racontera l'exploit, bien plus impressionnant que le souffle circulaire (alias respiration continue), qu'il pratiquait comme tout un chacun : un flûtiste du Nord avait réussi à jouer de la traversière en souriant, il ouvrait la bouche et l'air était discrètement guidé sur le côté par la langue. Succès assuré auprès des gardiens de l'orthodoxie politique !

En 1987 la compagnie nationale publie une cassette de lui. Son nom et sa photo figurent en couverture. Il joue des flûtes *xiao, dizi, xun,* accompagné aux cithares *zheng* et *yangqin,* auxquelles se rajoutent vièle *erhu*, luth *zhongruan,* orgue à bouche et claquettes. Il y a aussi un duo *qin-xiao.* Le programme comprend ses interprétations majeures, devenues des références.

En 2001, un enregistrement numérique réalisé en 1987 au conservatoire de Shanghai est publié à Canton sous son nom dans la collection des Grands Maîtres. Il n'y joue que des flûtes *xiao* et *xun.*

Le plus important à ses yeux est sans doute la publication en 1992 de deux de ses interprétations à la traversière dans le volume 6 de l'Anthologie de *dizi.*

L'attitude vis-à-vis de l'enregistrement et de la publication d'une version de référence est d'ailleurs ambiguë: source de gloire, elle est aussi dépossession. L'art de la musique chinoise ne se situe pas dans la composition, mais dans la réinvention, qui n'est pas qu'ornementation. Quand on tient une version, on ne la lâche pas facilement. Sun Yude, grand joueur de flûte *xiao* et de luth *pipa,* était son ami intime et, étant un peu plus âgé que lui, son maître, ou du moins son modèle. Cela ne signifie pas qu'il lui a transmis son répertoire, au contraire, et Chen Zhong apprit certaines pièces par vol, de manière acousmatique, caché derrière un rideau. Certains musiciens, comme Jian Guangyi pour «Nouvelle chanson du berger» (*Mumin xin'ge*), Wu Suhua pour «Les Eaux du fleuve» (*Jianghe shui*) enregistré en 1963 doivent leur renommée, leur réputation et toute leur carrière à une seule interprétation. L'enregistrement est donc une affaire grave, et le musicien se doit de demander «très cher», soit alors quelques centaines de *yuan* (plus d'un mois de salaire) pour une pièce.

Radio France, studio 107, 22-23 novembre 1995

Au regard de ces publications prestigieuses, celle d'Ocora Radio-France, confidentielle car non distribuée en Chine, fait pâle figure. Ce magnifique enregistrement a été réalisé en studio. De longs échanges de courrier ont permis de fixer le programme, son répertoire. Il s'agissait d'allier cette invitation avec un concert et une petite tournée étalée sur une durée d'un mois, et il fallait une formation légère. Le lundi 7 août 1995 au soir, à Shanghai où nous en discutions les détails, après s'être mis d'accord sur le principe qu'il serait accompagné par des musiciens vivant en

Europe, moi, Ouyang Shaohua au luth *sanxian*, Yang Lining aux cithares *qin* et *zheng* et moi-même il m'invita à dîner dans le plus fameux restaurant de raviolis de Shanghai, près du Pavillon au cœur du lac, au sein de la ville chinoise. Il était accompagné de Gao Zhiyuan, un joueur de cithare *yangqin* et de vièles *erhu* et *gaohu* que je connaissais pour avoir joué avec lui. Il me raconta comment ils étaient de vieux amis, s'invitaient plusieurs fois par semaine chez l'un ou chez l'autre, avaient fondé ensemble l'Association pour la recherche sur la musique chinoise (*Shanghai Guoyue yanjiu hui*), petit club dont j'étais moi-même membre, aux côtés de la propre fille de Sun Yude, Sun Wenyan, et de Jiang Wujian, fils d'un vieil ami de Chen Zhong, Jiang Langchan, professeur à Wuhan.

Pensant que Chen Zhong supporterait mieux l'éloignement et la tournée en compagnie d'un vieil ami avec lequel il pourrait parler shanghaïen, je profitai d'une absence momentanée de M. Gao pour proposer à Chen Zhong qu'il se joigne à lui, ce qu'il accepta. On bavarda encore, et les questions esthétiques firent surface : ils se définissaient comme quatre fois «*xi*», économes, heureux, joueurs, fins, et prisant par dessus tout la couleur sonore (*yinse*) et la saveur locale (*weidao*). Et c'est ainsi que M. Gao vint avec Chen Zhong. Ils logèrent plusieurs semaines à la maison, et Chen Zhong raconte encore combien ma femme s'est surpassée à la cuisine, se faisant un devoir de varier les menus chaque jour. Chen Zhong avait une curiosité culinaire et un appétit fort agréables, tandis que M. Gao prétextait manger peu et s'enfilait en douce des boites de nouilles instantanées. Un midi à Grenoble, je les laissai manger seuls au restaurant de l'hôtel. Chen Zhong avait repéré sur le menu la place de son plat préféré, une choucroute, et M. Gao se contenta d'un *ice cream*, le seul mot qu'il connaissait.

Ils avaient débarqué le 15 novembre 1995. Nous répétions tous les jours, Chen Zhong, M. Gao et moi, bientôt rejoints par Yang Lining. Le 18 novembre, Ouyang Shaohua, le joueur de *sanxian*, ne vint pas. Il devait expliquer quelques jours plus tard, le concert passé, qu'il avait sonné et que personne ne lui avait ouvert. Avec les autres musiciens chinois, nous avons attribué sa défection au fameux sens de la face, la peur de ne pas être à la hauteur de l'enjeu. Entre deux répétitions, je répétais avec Lining et d'autres musiciens chinois de Paris la très difficile création contemporaine de Fabien Tehericsen, *Noich'*, que l'on devait créer à Grenoble le 9 décembre. Chen Zhong nous accompagna, la répétition avait lieu l'après-midi et il n'avait pas fait sa sieste habituelle. Nous faisions un fracas d'enfer, et Chen Zhong s'assoupit. Wang Weiping lui fit gentiment la remarque, et sa réponse est entrée dans sa légende : «je ne dormais pas, je méditais».

Le concert de Radio-France reste dans quelques mémoires comme un moment d'exquise générosité. Après l'entracte, Chen Zhong devait commencer la deuxième partie par du luth *pipa* en solo. Il rentra seul en scène, et désespéré demanda à Wang Weiping en shanghaïen – langue qu'elle ne parle pas – s'il elle n'avait pas sur elle les onglets artificiels que mettent les joueurs de *pipa*. Il avait perdu les siens, qu'il retrouva à la maison là où il les avait laissés, collés sur une carte plastifiée soigneusement glissée dans la poche extérieure de sa veste de concert. Il eut beaucoup de mal à s'expliquer comment cette carte, portant la figure propitiatoire du Bouddha Amida, avait pu lui porter une telle malchance, jusqu'à ce qu'il se dise qu'il me l'avait

empruntée sans me demander la permission. Le reste du concert, il navigua avec aisance entre répertoire local de *Jiangnan sizhu*, grand répertoire du luth, des flûtes et répertoire classique de la cithare *qin*, passant de la vièle au luth, des flûtes *dizi*, *xiao* et *xun* à la cithare. L'accueil tellement chaleureux du public, si proche dans ce studio 106, le rassura, et l'émotion d'avoir perdu ses onglets se transforma en état de grâce. Lui qui n'avait quasiment pas dormi (hormis les siestes) depuis son arrivée enchaîna trois bis en solo, que nous dûmes conclure par un trio supplémentaire.

Tout s'était donc bien passé, le maître avait été magistral et les accompagnateurs à la hauteur. Il n'en alla pas de même lors des séances d'enregistrement. Le programme était décidé, nous avions répété, parfois durement, et il menait l'affaire de main de maître. Je jouais et assurais la traduction et la direction artistique. Tous les arrangements étaient écrits et signés de la main de Chen Zhong. C'est ainsi que j'étais entré en possession de ce petit cahier polycopié de dix pièces constituant son répertoire définitif. Lors de l'enregistrement de son arrangement des très fameuses « Trois variations sur Fleur de prunus » (*Meihua san nong*), nous n'arrivions pas, M. Gao et moi, à nous caler sur le soliste, jusqu'à ce que nous comprîmes que maître Chen rajoutait ou retranchait *ad libitum* des temps aux mesures qu'il avait lui-même écrites. Impossible pour l'un ou l'autre de lui en faire la remarque. Mais chose plus étonnante, M. Gao, dont le *Jiangnan sizhu* est la première langue musicale et qu'il pratique chaque semaine assidûment, se trompait, perdait le fil dans les pièces les plus banales du répertoire. J'appris alors que cette fameuse mémoire collective qui me permet de jouer ma partie, sans partition, au sein des clubs faisait aussi figure pour un vétéran comme lui de *vade-mecum;* dans des conditions d'enregistrement, il m'est facile de suivre la partition avec liberté, tandis que la plupart des musiciens chinois, même de la jeune génération et élevés dans les conservatoires, n'atteignent pas une telle liberté vis-à-vis de l'écrit, demeurant piégés entre mémoire et lecture. Chen Zhong en a tellement voulu à M. Gao, qui n'arrivait pas à corriger instantanément, qu'ils en sont restés, les vieux amis de quarante ans, fâchés jusqu'à aujourd'hui.

Lors de ses solos de *xiao*, je restais fasciné par sa facilité, son engagement et son style. Alors que je me trouvais dans la cabine de son, je fus frappé d'entendre un son de flûte certes correct, droit, mais légèrement étouffé. Je regardai attentivement, et je vis qu'il avait simplement posé ses pieds sur le repose-pieds (un tronçon de rail recouvert de velours) que je lui avais confectionné pour jouer du *pipa*. Comme celle de n'importe quel souffleur au monde, sa légendaire sonorité reposait sur la colonne d'air. Elle revint sitôt la position rectifiée,

Le vénérable

Chen Zhong a effectué sa première tournée internationale en 1994, à 75 ans. Grâce à son élève Wang Lijun, il donna des concerts à Osaka, à Tokyo et à Nagasaki, invité par l'Institut d'arts d'Osaka et l'Association japonaise d'échanges artistiques. Il y reçut « un accueil chaleureux du public et les louanges de la critique ». Il est ensuite venu en France et en Suisse, à plusieurs occasion, notamment pour un

Fig. 3 : Chen Zhong jouant du luth *pipa*.
Photo : coll. François Picard

concert avec Wu Man au théâtre de la Ville de Paris, le 14 décembre 1996. Il était accompagné cette fois de la plus jeune de ses huit enfants, Awei, vendeuse à la Librairie en langues étrangères de Shanghai. Je découvris le père attentif et attendri, dont le célibat de sa benjamine était et, je crois, demeure le principal des soucis. Il me fit part de sa fatigue, due à son grand âge, et de son intention de se retirer de la scène. Je lui répondis qu'en Chine on n'est vieux qu'à quatre-vingts ans, et il a tenu bon.

Il ne joue plus désormais que chez lui. Restait à accomplir un grand rêve, qu'il me confia, sachant mon intérêt pour les musiques bouddhiques. Avec un vieil ami de trente ans, le maître du *dharma* Citing, haut dignitaire du Chan, ils avaient formé le projet de réunir leurs passions, la musique instrumentale locale et les chœurs bouddhiques, en une cérémonie qui serait enregistrée pour être diffusée dans les temples, à titre d'œuvre de bienfaisance (*gongde*). Il fallait pour cela une occasion, et une équipe de prise de son qu'ils ne pouvaient se payer. Je leur proposai de prendre en charge cet enregistrement, grâce à une mission de l'Ecole française d'Extrême-Orient, et nous nous retrouvâmes en avril-mai 1996 au Henan avec son fils, chef d'orchestre pour l'occasion, et un ensemble formé par des « amateurs » de la vieille association Meiyou de Pudong, sa banlieue natale. Le chœur était constitué de fidèles locaux. La célébration d'enregistrement se passa, avec des tribulations bureaucratiques et des débats sur la place des moines dans la musique para-liturgique que j'ai racontés ailleurs (Picard 1996b), et l'enregistrement fut publié parallèlement en France par Ocora (Chen CD 1997) et en Chine sur cassette hors commerce. Une tournée s'ensuivit, qui joignait les Trois Religions, avec les musiciens de l'Association de musique ancienne des Na-khi de Dayan (*Dayan Naxi guyue hui*), Lijiang, province du Yunnan, et ceux de l'Association Taoïste de Shanghai. Ils jouèrent en France, en Suisse, en Italie et en Allemagne. Mais l'analyse de cette seule tournée occuperait un article entier.

Chen Zhong en *pater familias* nous retiendra, car pour ce qui est de la musique, il faisait surtout de la figuration, avec métier et talent, il faut le dire. Son morceau de bravoure était « L'Incantation de Pu'an » (*Pu'an zhou*) à l'ocarina. Pour avoir

joué de cet instrument et l'avoir accompagné lors des tournées précédentes, je connaissais une de ses particularités : l'immense champ de liberté des hauteurs, qui fait que je devais toujours me débrouiller pour que M. Gao ne lui demande pas le *la* pour accorder son cymbalum, mais que ce soit moi qui le lui donne à la flûte *xiao.* Chen Zhong ne pouvait évidemment pas dire que c'était lui, le soliste, qui se guidait sur l'accompagnateur. Quand c'était Yang Lining qui l'accompagnait pour le « Chant du pays de Chu » (*Chu ge*), j'avais relevé pour elle certains passages délicats où le *xun* devait monter dans l'aigu, ce que Chen Zhong ne réalisait plus qu'à grand peine, et où Lining produisait donc un *forte* bénéfique. De même, quand je le doublais à la *xiao,* je masquais avec prévenance toutes les difficultés. Il aurait fait de même si les rôles avaient été inversés, et ne m'en dit jamais un mot.

Professionnel et amateur

La place qu'occupe un tel musicien, poly-instrumentiste, détenteur légitime d'un répertoire local, qui termina sa carrière au sommet de l'establishment, participant à de nombreux jurys de concours, n'est pas quelque chose dont il avouera qu'elle l'obsède. Au contraire, il se réclame de l'adage « En silence, anonyme » (*Momo wu wen / Wuming xiaozu*). Cette place est inscrite dans des recueils, mais qui se taisent, comme sa biographie officielle qu'il m'a communiquée, sur les rapports ambigus ou, pour tout dire, amphibologiques, qu'entretiennent amateurisme et professionnalisme en Chine. Le consensus social veut qu'on soit professionnel ou non, alors que les situations varient. Grand professionnel quand il joue pour le disque ou en concert, Chen Zhong joue en amateur (et encore en décembre 2001) dans les clubs, les maisons de thé, et plus encore à la cithare, alors même qu'il est maintenant un des plus anciens membres de la prestigieuse *Jin Yu qinshe*, l'association des joueurs de *qin* de Shanghai.

En 1956, une délégation de musiciens est envoyée dans le Nord pour étudier les conditions de la professionnalisation à travers la création de départements de musique chinoise dans les conservatoires. Chen Zhong est le seul membre a avoir encore un statut d'amateur. Il est nommé en avril de la même année à Shenyang, et retourne à Shanghai avec le compositeur et musicologue Li Jiefu pour recruter ses vieux amis : Sun Yude, Gao Zhiyuan, Zhu Wenyi, Zhang Ziqian, Jiang Langchan qui, sauf le dernier, refusent, soit qu'ils ne veuillent pas quitter leur maison natale, soit que Shanghai fasse de la surenchère financière. Son parcours amateur-professionnel est exactement inverse de celui de Zhu Wenyi, un musicien que j'ai aussi beaucoup côtoyé, puisque nous jouions dans les mêmes clubs et qu'il faisait partie de l'ensemble instrumental du Belvédère des Nuages Blancs (*Baiyun guan*), le temple taoïste où je menais mes observations.

Poly-instrumentiste, Zhu joue principalement de la vièle et de la cithare. Il a fait partie de la première et prestigieuse tournée internationale de joueurs de *Jiangnan sizhu*, qui les amena à San Francisco en 1947 pour neuf mois et 60 concerts, et à ce titre peut être compris comme un professionnel accompli au sens de l'ancien régime.

Après la guerre et la Libération, il travaille comme médecin. Il figure, anonyme, sur de nombreuses photographies des clubs (c'est lui le «*Folk Daoist playing* ban gu *and clappers*», Jones 1995: 105). Dans la même tournée à San Francisco figurait Zhou Hui, également médecin de formation, qui devint l'accompagnateur préféré au cymbalum de Lu Chunling, soit ce qu'il y a de plus visible et de plus officiel en matière de musique de Shanghai. A l'époque de cette tournée, Chen Zhong vit outre-mer, il retourna volontairement dans sa mère patrie après 1949.

Chen Zhong ne parle jamais de la Révolution Culturelle, durant laquelle il a beaucoup souffert, comme tant d'autres, mais il se refuse à figurer dans le même concert que ce garde rouge qui a humilié et battu en public son propre maître, Wu Jinglüe. Il est oublié de la plupart des dictionnaires, voire des ouvrages spécialisés (Witzleben 1995); il figure tout juste dans l'annuaire des membres de l'officielle Association des musiciens de Chine (Zhongguo yinyuejia xiehui 1990: 288). Une après-midi de repos chez moi, il me demanda de la lecture, et je lui passai le volume Shanghai de la grande anthologie des musiques instrumentales de Chine. Il le feuilleta avec intérêt, fut plus qu'heureux d'y trouver sa biographie (Shanghai 1992: 1609) et même une photo de lui à vingt ans, quand il portait encore son nom d'origine, Chen Zhangkang (*ibid.*: 2032, cf. *ibid.*: 1623), nom sous lequel il figure dans un programme de novembre 1942 (ibid.: 2048-2057), aux côtés de Sun Yude, Zhou Hui, Zhu Wenyi.

Si on me permet, je terminerai par ses propres mots, qui concluent son c.v.:

> «Le soleil couchant s'oriente sans obstacle vers le crépuscule.
> J'espère avec l'aide de mes maîtres avoir su capter l'esprit de mon peuple.»

Chen Zhong est décédé le 8 mai 2002 à neuf heures du soir. *Requiescat in pace.*

Références

Sources

CHEN Zhong
1986 *Minzu zhengsheng*, programme du concert du 17 octobre à Tianjin.
1994a Curriculum vitae, ms.
1994b *Kônan ongaku no seki* (Nuit de musique du Jiangnan), programme du concert du 22 août à Tokyo.
1994c *Minjian yuequ shi shou* (Dix pièces populaires), polycopié, mai.
1995-96 Partitions autographes: *Meihua san nong, Suwu mu yang, Zhegu fei* (coll. F. Picard).

GUANGDONG HANYUE YANJIU
1982 *Guangdong Hanyue sanbai shou* (Trois cents airs de musique Han du Guangdong), Guangdong shen Dabu xian wenhua ju Guangdong Hanyue yanjiu (Groupe de recherche sur la musique Han du Guangdong du bureau de la culture du district de Dabu, province du Guangdong), Dabu.

PICARD François
1986-2001 Cahiers et notes de terrain.

WU Jinglüe
1986 Programme du concert du 4 octobre, Radio Centrale, Pékin.

Discographie

CHEN Zhong

78 tours

1959 «Chant de joie, orné» (*Hua huanle*), Chen Zhong, *xiao,* Ji Guizhen, vièle *erhu,* matrice 592664, disque Zhongguo changpian 3-4124, face B.

1961 «Trois cinq sept» (*San wu qi*), Chen Zhong, *dizi,* ensemble du conservatoire de Tianjin, matrice 610113, disque Zhongguo changpian 3-5233, face A.

1961 «Vent du printemps» (*Xun feng qu*), Chen Zhong, *dizi,* Lu Junde, orgue à bouche, matrice 610114, disque Zhongguo changpian 3-5233, face B.

1961 «Chant de la cour» (*Chaoyuan ge*), Chen Zhong, *dizi,* Lu Junde, orgue à bouche, matrice 610115, disque Zhongguo changpian 3-5035, face A.

1961 «Songe d'automne devant la coiffeuse» (*Zhuang tai qiu si*), Chen Zhong, *dizi,* Lu Junde, orgue à bouche, matrice 610116, disque Zhongguo changpian 3-5035, face B.

Cassettes

1987 *Chen Zhong,* Zhongguo luying luxiang CAE 8626.

1997 *Fanbai Fo yin* (Hymnes bouddhiques), hors commerce, voir CD 1997.

CD

1987/2001 *Xiao, xun, Chen Zhong chuitan jia* (L'interprète Chen Zhong, flûtes), *«Minzu zhengsheng»* (Le véritable son national), coll. Guoyue dashi. Chinese Music Master & Classic Collection N° 15, Xing wai xing 0101030048, enregistré à Shanghai en 1987, publié à Canton en 2001.

1992 «Chant de la cour» (*Chaoyuan ge*), «Six mesures moderato orné» (*Zhonghua liu ban*), *An Anthology of Chinese Traditional and Folk Music. A Collection played on the* dizi, N° 6, China Record Corporation, Shanghai, CCD-94/335, plages 2 et 3.

1996 *Chine: Chen Zhong.* Ocora C 560090.

1997 *Chine. Fanbai. Hymnes aux Trois-Joyaux.* Ocora C 560109.

Enregistrements radio

1995 Concert avec Gao Zhiyuan, Yang Lining, François Picard. Paris: Radio-France, studio 106, 21 novembre.

1995 Concert avec Gao Zhiyuan, François Picard. Théâtre des Vieux Quartiers, Montreux, Suisse, enregistrement Radio Suisse Romande, 4 décembre.

1996 Concert avec Wu Man, Yang Lining, François Picard. Paris: Théâtre de la Ville, enregistrement Radio France Internationale, 14 décembre. CD RFI musique, coll. *Transversales* 0497.

PICARD François

1989 *Chine: musique classique vivante.* Ocora C559040.

1994 *Voyage musical Chine, les 18 provinces.* Silex-Auvidis YA225701.

PICARD François et Jacques PIMPANEAU

1988 *Chine: musique classique.* Ocora C559039

Bibliographie

Conservatoire de Chine (*Zhongguo yinyue xueyuan*) et Conservatoire Central (*Zhongyang yinyue xueyuan*)

1983 *Minzu yueqi chuantong duzou qu xuanji. Dizi zhuanji* (volume *dizi* de la Sélection de solos traditionnels d'instruments chinois). Pékin: Renmin yinyue.

JONES Stephen

1995 *Folk Music of China, Living Instrumental Traditions.* Oxford: Clarendon Press.

LAPLANTINE François et Alexis NOUSS

2001 *Métissages.* Paris: Pauvert.

PICARD François
1991 «Le *xiao*, ou le souffle sonorisé». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 17-26.
1995 *Programme.* Paris: concert Radio-France, 21 novembre.
1996a *Notes de programme,* concert de Chen Zhong et Wu Man. Paris: Théâtre de la Ville.
1996b «Chinese Music and Buddhist Rituals». *IIAS Newsletter* 10: 30-31.
1998 *Trois Religions chantent d'une même voix. Notes de programme.* Paris: Cité de la musique.

P'OU Song-Ling
1985 [1925] *Contes extraordinaires du cabinet Leao.* Trad. Louis Laloy, Piazza, rééd. s.l.: Le Calligraphe, 1985.

SHANGHAI
1992 *Zhongguo minzu minjian qiyue qu jicheng. Shanghai juan* (Anthologie des musiques instrumentales populaires chinoises, volumes Shanghai), 2 vol. Pékin: Renmin yinyue.

WITZLEBEN Lawrence
1995 *«Silk and Bamboo» Music in Shanghai. The Jiangnan sizhu Instrumental Ensemble Tradition.* Kent, Ohio: The Kent State University Press.

ZHONGGUO YINYUEJIA XIEHUI (Association des musiciens de Chine)
1990 *Zhongguo yinyuejia minglu* (Annuaire des musiciens de Chine). Guangxi: Renmin.

RÉSUMÉ

A quatre-vingts ans passés, Chen Zhong représente la dernière génération des poly-instrumentistes, des musiciens qui ne se cantonnaient pas à un genre, une spécialité, un emploi. Pédagogue, père de famille, il représente le lien entre la musique des lettrés, le plaisir du jeu ensemble et le grand répertoire de concert. Il attache beaucoup d'importance à la culture, cultive l'amitié et la sincérité. Au-dessus de tout, pouvoir, savoir, sagesse, il met la saveur.

DOUBLE VIE, MAIS FOI UNIQUE
Pham-Van-Kiêm, maître musicien du rituel *Hâu-bong* (Nord Viêt-nam)[1]

Lê Ylinh

Le culte des Quatre Mondes

Le culte des *tu-phu*, Quatre Palais, ou Quatre Mondes[2], et son rituel de possession *Hâu-bong* (littéralement «servir les âmes»)[3] est pratiqué par la communauté des Viêts (la population majoritaire du Viêt-nam) en parallèle avec le bouddhisme Mahâyâna et d'autres croyances et religions.

Malgré une extension de cette pratique dans tout le Viêt-nam, voire dans les communautés vietnamiennes vivant à l'étranger (France, États-Unis), le champ de mon étude, dont la vie du maître Pham-Van-Kiêm fait l'objet de cet article, concerne surtout la pratique au Nord du Viêt-nam, notamment à Hà-nôi et à Nam-dinh. Ces régions semblent être le berceau du rituel.

Le cœur du culte est un panthéon assez complexe des génies, représentants des Quatre Mondes, le *tu-phu*: ciel, terre, eau, monts et forêts. L'appartenance à chaque monde est symbolisée par un code de couleur (habits, parures, offrandes...) et par un code musical (timbre et rythme). Chaque génie s'identifie par un code gestuel (danses, mouvements, postures), par un code musical (parole, chant) et par une compétence spécifique. Ce panthéon est aussi hiérarchisé en plusieurs niveaux, que l'on peut imaginer un peu comme ceux d'une cour royale.

Le pratiquant de *Hâu-bong* se doit de faire organiser des cérémonies dans le but de solliciter l'esprit des génies et des divinités de ce panthéon, pour qu'ils viennent s'incarner dans son corps. Il est alors possédé par l'esprit qu'il évoque, il est officiant de la cérémonie, *hâu-dông* ou *lên-dông*.

A chaque cérémonie, qui dure de quatre à six heures, une trentaine de génies sont «descendus» dans la personne de l'officiant (un officiant par cérémonie). On dit qu'il y a autant de séquences (*gia*) que de génies invoqués. Le déroulement rituel et musical de la cérémonie est rythmé par la venue des génies dans un ordre strict,

---

[1] J'adresse mes vifs remerciements à Mireille Helffer et à Laurent Aubert pour leur contribution au perfectionnement et à la correction de ce texte.

[2] *Tho-tu-phu*: culte des Quatre Palais (Mondes). Parfois on peut aussi dire *Tho-Mâu*, culte de la Sainte mère, ou encore *Dao-Thanh*, culte des génies.

[3] *Hâu-bong*: littéralement «servir les ombres», c'est-à-dire «les âmes»: la cérémonie du rituel de possession.

suivi par l'ensemble des participants et guidé par la hiérarchie du panthéon. Le maître chante les *Van-hâu*[4] pour accompagner la cérémonie.

Le répertoire d'un maître comporte aussi des *Van-tho*[5]. Mais dans les travaux publiés à ce jour, personne ne fait état de la différence entre *Van-hâu* et *Van-tho*, ni ne mentionne l'existence du mot *Van-tho*, qui demeure pourtant la première remarque d'un maître musicien. Effectivement, la maîtrise de la technique de présentation des deux types relève d'une virtuosité et d'une spécialisation plus musicales que rituelles. Il me semble, dès lors normal que la majorité de ces chercheurs n'aborde pas le rituel sous l'angle musicologique.

Le rôle des maîtres

Je voudrais signaler un malentendu courant chez beaucoup de personnes (pratiquants, public, voire chercheurs) à propos du rôle des maîtres. Sans doute, dans la langue vietnamienne, le terme *thây*, «maître», induit une assimilation du statut de maître de cérémonie à celui de maître musicien. Certes, un maître musicien de *Hâu-bong*, s'il s'avère compétent, est souvent invité, en tant que chiromancien (*thây-boi*) ou que chamane (*thây-cung*), à assurer d'autres cérémonies religieuses proches des pratiques chamaniques, comme l'appel des âmes ou l'exorcisme, même si celles-ci n'appartiennent pas au culte des Quatre Palais. Par contre, des maîtres qui exercent ces autres fonctions religieuses ne sont quasiment jamais capables d'assurer le déroulement musical d'une séance de *Hâu-bong*.

Un maître (*cung-van*)[6] est un musicien à part entière. Son rôle est clairement identifié comme celui d'un spécialiste de la musique avant celui du rituel. D'autant plus qu'aux périodes de gloire du *Hat-van*, pour choisir le meilleur maître, des concours étaient organisés pendant lesquels seuls des répertoires de *Van-tho* (chants hors cérémonie) étaient en compétition. Le suivi de la cérémonie n'était plus le maître mot, seuls la connaissance musicale, la créativité du maître et son talent étaient les motifs de cette prestation de virtuose.

Malgré le titre de «maître» et sa position prédominante, il me semble que jamais le *cung-van* ne s'impose comme maître de cérémonie. Il se considère et est considéré par les autres comme un assistant ou un serviteur pour assurer le bon déroulement de la cérémonie. Il se fait payer par le gardien du temple pour sa prestation, et se voit attribuer généreusement du *lôc*, cadeaux, argent porte-bonheur, par l'officiant[7]. Lorsque maître Kiêm chantait pour la cérémonie de son épouse,

---

4 *Van-hâu*, ou *Van-châu:* textes chantés pendant la cérémonie; ils suivent le déroulement rituel.

5 *Van-tho:* textes chantés devant l'autel consacré à un génie. Chantés hors cérémonie, c'est le déroulement musical (utilisation des timbres, par exemple) et le texte qui guident le *cung-van* (voir n. 6).

6 *Cung-van* [prononcer *Koung-van*] (ou, plus familièrement, *Ông-thây*, «Monsieur le maître»): le maître qui assure la partie musicale de la cérémonie.

7 *Ông-dông, bà-dông:* les pratiquants (au masculin et au féminin) en général. Pendant la cérémonie, par mesure de clarté, je les appelle «officiants», même si, en vietnamien, on utilise le même mot sans distinction.

il se présentait auprès des génies descendus en la personne de son épouse: «moi, votre enfant».

Un *cung-van*, en dehors de ses prestations musicales pour d'autres officiants, peut être pratiquant du rituel ou non.

Contexte de l'étude sur le terrain

Lorsque j'ai fait mes premiers pas sur le terrain en 1986, la pratique du *Hâu-bong* était encore interdite par les autorités car elle était considérée comme une superstition. L'esprit d'ouverture, le «renouveau», commença à faire son apparition seulement quelques années plus tard, au début 1990, et suscita alors une certaine tolérance administrative à l'égard du rituel et des pratiquants.

J'ai également eu à faire face à une certaine hostilité des pratiquants, pour une double raison. D'une part par peur des répressions administratives (j'étais tout de même issue d'un organisme officiel, l'Institut national de recherche musicologique), d'autre part par pudeur et par crainte de ne pas être compris par une néophyte, et ainsi de donner lieu à des moqueries, voire à du mépris. Cette attitude de moquerie des novices vis-à-vis des pratiquants n'est pas injustifiée. Dans la communauté des pratiquants, il existe toujours une distinction entre ceux qui pratiquent avec une vraie foi et ceux qui le font pour exhiber leur argent ou pour suivre une mode. Ces gens donnent, sans aucun doute, une mauvaise réputation à l'ensemble du culte.

Pendant toute l'année 1986, j'ai suivi intensément les cérémonies chez les pratiquants et les gardiens des différents temples et pagodes de Hà-nôi et de ses alentours. J'ai eu des contacts avec les maîtres Kha, Giap, Phan. Ces derniers étaient dans la même équipe que maître Kiêm, c'est-à-dire qu'ils le suivaient quand il y avait de grandes cérémonies. J'ai pu enregistrer leurs prestations pendant le rituel, mais aucun n'a voulu que je vienne m'entretenir individuellement, comme j'ai pu le faire avec le maître Kiêm. Par contre, j'ai pu procéder à d'autres enregistrements avec d'autres maîtres, Monsieur Bui-Trong-Dang (originaire de Nam-dinh) à Hà-nôi, et Madame Thanh-Lâm à Nam-dinh, peu de temps avant sa mort en 1989. Ils ont accepté d'être enregistrés, mais ils m'ont dit catégoriquement qu'ils ne pratiquaient plus depuis longtemps le *Hat-van*[8] et m'ont affirmé que ce qu'ils me chantaient n'était que des souvenirs...

Peu à peu, je me suis fait connaître auprès de quelques pratiquants et j'ai gagné leur confiance. En voyant que je m'intéressais plutôt à la musique, ils commencèrent à me donner le nom de quelques musiciens. Suite aux recommandations de mon père, je suis allée voir Monsieur Luong, qui possédait un autel privé à son domicile, et qui s'intéressait aussi aux règles et à la musique du rituel. Je distinguerais volontiers ceux qui pratiquent sans comprendre réellement ces règles du niveau d'«expert» d'un petit nombre de pratiquants, dont Monsieur Luong faisait partie.

---

[8] *Hat-van:* littéralement «chanter la littérature», nom de la musique du rituel. On peut aussi dire *Châu-van*, ou *Hat-châu-van*.

Fig. 1: Le costume traditionnel, peu utilisé à notre époque, est l'équivalent des tuniques fendues (*ao-dài*) des femmes. Maître Pham-Van-Kiêm le mettait quand il venait faire une prestation de *cung-van* à une cérémonie ou lorsque, hors cérémonie, il offrait des *Van-tho* à l'autel des Quatre Palais.

Un peu efféminé selon les jugements de son entourage, il devait avoir une quarantaine d'années à l'époque, et était toujours célibataire. Il m'a dit: «il n'y a que le maître Pham-Van-Kiêm, vous devez aller le voir. Il est le seul à maîtriser encore les règles anciennes.» «Où habite-t-il?» «A la pagode Vua (du Roi), dans le quartier Hai-Ba-Trung (au Sud de Hà-nôi), pas loin des puces.»

Je ne me souviens pas que de notre premier contact. Mais je n'ai eu aucune difficulté à trouver la maison, pourtant sans adresse exacte et située au fin fond d'un dédale de ruelles caractéristiques de ce quartier un peu étrange, par rapport à ce que

je connaissais de Hà-nôi. Tout le monde semblait le connaître, et les enfants m'emmenèrent jusqu'à la courette de sa demeure après avoir traversé un étroit couloir.

Au début de mon enquête, une sorte de pudeur m'a empêchée de recueillir plusieurs informations sur le maître, nombre d'entre elles ne me sont parvenues qu'après son décès, par ses enfants, quand j'ai repris mes travaux en 1999.

Le maître Pham-Van-Kiêm : éléments biographiques

Le maître de musique (*cung-van*) le plus réputé de son temps par l'ensemble des pratiquants de Hà-nôi, de Nam-dinh et parmi toute la communauté du Sud, était mon maître Pham-Van-Kiêm, qui avait 65 ans lorsque je l'ai connu. Son nom entier était Pham-Van-Khiêm, mais on l'appelait Kiêm.

Né le 19 août 1921 à My-Hào, Hung-Yên, maître Pham-Van-Kiêm était l'aîné d'une famille de quatre enfants. Son père était joueur de *Dàn-nguyêt*, luth en forme de lune et de *Ty-bà*, luth à caisse de résonance piriforme ; mais son père n'a jamais exercé le métier de musicien professionnel.

Tout le cursus du maître Kiêm était celui d'un autodidacte ; il a commencé dès l'âge de onze ans à suivre les maîtres à travers des pèlerinages partout dans le pays pour apprendre la musique de *Hat-van*, le maître Ca-Ma. A treize ans, il est venu à Hà-nôi et a continué à étudier auprès d'un musicien de *Hat-van*. A dix-sept ans, il était déjà maître musicien au temple de Tây-Hô (un des temples les plus connus de Hà-nôi et des pratiquants). Comme un vrai professionnel, il était appelé à jouer dès qu'une cérémonie était organisée dans ce temple, c'est-à-dire quasiment tous les jours. Il y resta jusqu'en 1954, l'année de la libération de Hà-nôi, l'année où l'interdiction de pratiquer le culte fut annoncée par les autorités.

Il s'est marié le 12 juillet 1939, à dix-huit ans, et son épouse lui donna sept enfants : quatre garçons et trois filles. Aucun d'entre eux n'est pratiquant du rituel, ni maître musicien.

Avant 1954, il participait quasiment tous les jours aux cérémonies et rituels dans plusieurs temples. Il a offert ses louanges aux génies des Quatre Palais dans les centres de pèlerinage les plus prestigieux du Nord : Dông-Cung, Tuân-Quan, Phu-Giây, Dên-Song, Cua-Ông...

De 1954 à 1960, il travailla avec la troupe de Lim Lan, puis au théâtre rénové, *cai-luong*, de Chuông-Vàng de 1960 à 1964. A partir de 1965, il participa à l'opéra populaire du Nord, Tuông-Bac, jusqu'en 1981, année où il prit sa retraite.

Pendant les années où il exerçait ces activités professionnelles (entre 1954 et 1981), il pouvait parallèlement chanter et participer, en toute discrétion, aux cérémonies plusieurs fois par mois.

Dès la réunification du pays, en 1975, il a été invité par la communauté des pratiquants ayant immigré dans le Sud depuis 1954 et il est venu *à plusieurs reprises* exercer son art, toujours de manière discrète, dans des temples les plus connus du Sud, à Hô-Chi-Minh Ville (Saïgon).

Le maître est décédé en 1998.

La vie quotidienne du maître

En forme de L, sur deux niveaux, cachée dans une courette, sa demeure était une maison comme toutes les autres dans la vieille ville de Hà-nôi. Monsieur et Madame Kiêm y vivaient avec leur nombreuse famille. Une fois mariés, leurs enfants s'installaient au rez-de-chaussée. A l'étage, la plus belle pièce était destinée à l'autel des Quatre Palais. A droite de l'autel, il y avait une petite pièce quasiment vide, et sur le bas du L, la chambre du maître. Tous les premiers et quinzièmes jours du mois lunaire, Madame Kiêm achetait des fleurs, les disposait sur l'autel avec quelques simples offrandes comme de l'eau ou des fruits frais. Je n'ai pu assister qu'à une seule des cérémonies organisées à la maison, devant cet autel. C'était la cérémonie annuelle de Madame Kiêm, j'ai donc pu enregistrer la musique pendant tout le rituel. Sinon, elles sont organisées à la pagode Vua, à laquelle on peut accéder par un petit passage, quasiment secret, à travers le dédale de courettes et de couloirs de quelques maisons voisines. Ce passage servait, au moment le plus difficile de l'interdiction, d'issue de secours au maître et au public lorsque la cérémonie était interrompue par une descente inopinée de la police locale.

Pour retracer la vie quotidienne du maître Kiêm, il est nécessaire de faire une observation relative au calendrier des festivals et des anniversaires des génies. Ces occasions sont les moments pendant lesquels Maître Kiêm adressait ses « offrandes musicales » mensuelles aux Quatre Palais. Madame Kiêm dressait l'autel à leur domicile, y déposait des fleurs et des fruits. Habillé en costume traditionnel, maître Kiêm faisait brûler des bâtons d'encens, puis, assis en tailleur devant l'autel, il chantait en jouant de son *Dàn-nguyêt*. Comme il jouait seul, il tenait des baguettes entre les doigts de pied pour assurer la partie rythmique en frappant sur les cliquettes en bambou (*phach*) et le tambour à fente en bois (*mo*). Il offrait ainsi à chaque occasion le *Van-tho*, hymne consacré au génie, à son jour de commémoration. Le maître ne dérogeait jamais à ces moments privés pendant lesquels il éprouvait un sentiment de devoir accompli vis-à-vis de ses Génies.

Mais pour assurer sa subsistance, il lui fallait avoir d'autres activités. Les nondits m'ont fait comprendre qu'à l'arrivée du nouveau régime, en 1954, la pratique du rituel fut sévèrement réprimée. Maître Kiêm, comme ses collègues, postulait pour des engagements en tant que musicien dans un théâtre d'État (tous les théâtres appartenaient d'ailleurs à l'État). Il venait travailler là, plusieurs fois par semaine, le temps des répétitions, puis pour quelques représentations par mois, pour avoir une « couverture ». Le travail au théâtre lui procurait un salaire minime et surtout un statut officiel de musicien titulaire, indispensable pour une existence normale à l'époque.

Après le travail, pour avoir de quoi nourrir une famille de sept enfants, il assurait la prestation musicale en tant que *cung-van* pendant les cérémonies individuelles dans les temples ou devant les autels privés, surtout à Hà-nôi. Les moments plus intenses de l'année, pendant lesquels de nombreuses cérémonies sont organisées, sont : du premier mois, après la pleine lune, jusqu'à la fin du deuxième mois ; puis les sixième, septième, huitième et neuvième mois. Il lui arrivait d'assurer plusieurs cérémonies par semaine pendant ces périodes.

Fig. 2a : Portrait du maître Pham-Van-Kiêm, vers les années 1990, en costume européen. L'image qu'il souhaitait toujours donner de sa carrière officielle, celle d'un musicien titulaire d'un orchestre d'un théâtre traditionnel d'État.

Fig. 2b : Portrait du maître Pham-Van-Kiêm, vers les années 1990, en costume de *cung-van*. Il posa pour une photo que les personnes âgées au Viêt-nam font faire afin que les enfants puissent la garder et la mettre sur l'autel, ou simplement comme souvenir.

Sa formation et son évolution

Aucun mot sur le fait que son épouse et lui sont devenus tous deux pratiquants, aucune explication... Toujours est-il que très jeune (avant l'âge de dix-huit ans), il est devenu pratiquant. A ma connaissance, parmi les maîtres que j'ai connus, seul maître Pham-Van-Kiêm l'était. En temps normal, il organisait quatre cérémonies par an. Pendant la guerre et à la fin de sa vie, quand il commença à être âgé, il ne le faisait plus que deux fois par an. Quand il officiait, ce sont ses collègues, MM. Doàn-Duc-Dan et Nguyên-Trong-Kha qui chantaient pour lui.

Mais pendant les quatre ans au cours desquels j'ai suivi ses activités, jamais je n'ai été invitée à assister à l'une des cérémonies parmi la dizaine qui furent organisées durant cette période. A chaque fois, il trouvait une excuse pour m'expliquer pourquoi je ne faisais pas partie du public de la veille. La seule exception fut une cérémonie d'initiation d'une nouvelle jeune pratiquante, pendant laquelle il assumait le rôle de maître religieux ; il me permit d'y assister, jugeant l'événement important pour mes études. Ce fut d'ailleurs la seule cérémonie d'initiation à laquelle j'ai assisté.

Aucun enregistrement n'a été possible pendant la première année de mes recherches, même si le maître me laissait prendre des notes, me consacrait de longs moments d'entretiens et m'autorisait à venir à quelques cérémonies. Son attitude était distante. Au bout de quelque temps, il commença à m'appeler par le nom que les pères réservent ordinairement à leur propre fille. Lors des enregistrements pendant la cérémonie au cours de laquelle il assurait la partie musicale, il me présentait aux autres pratiquants comme sa fille adoptive venue apprendre le *Hat-van*, et ce n'est qu'à partir de ce moment-là que j'ai pu réellement travailler. Il a alors commencé à m'apprendre la percussion, et les timbres, du moins ce qu'il jugea nécessaire à ma compréhension du domaine.

Pour parvenir à la maîtrise du répertoire d'une séance de *Hâu-bong*, il faut plusieurs années d'apprentissage et de pratique: connaître toutes les règles du rituel, les légendes des génies, leur histoire, les paroles, chanter le bon air avec les bonnes paroles et au bon moment, et pratiquer au moins soit les percussions, soit le luth en forme de lune, très souvent les deux, outre la maîtrise des paroles (*Van*[9]), et des timbres (*Diêu*).

L'apprentissage du *Hat-van* est entièrement basé sur une transmission orale, et les maîtres n'ont jamais assuré une formation scolaire. Maître Kiêm a commencé par les tâches subalternes et secondaires, qui correspondaient plus à la fonction d'un serviteur qu'à celle d'un musicien. Puis il a commencé par essayer de jouer des percussions pour accompagner son maître. Petit à petit, il a chanté en duo ou en alternance avec son maître. Il avait l'autorisation de suivre celui-ci dans des cérémonies, d'assurer la partie de percussions et parfois même de chanter quand son maître prenait une pause en cours de cérémonie... Il écoutait les maîtres jouer, pour s'imprégner des timbres, des nuances, des paroles, et le maître le corrigeait sur le champ.

L'apprentissage des chants débute par les timbres, d'abord ceux de *Van-hâu*, puis il faut savoir comment utiliser les timbres pour chanter un texte. Il faut commencer d'abord par *hat-chân-phuong*, littéralement «chanter carré», c'est-à-dire sans aucune fantaisie. Aussi, pour le rythme, les premières leçons consistent à entrer dans le cadre d'un timbre. Suit un entraînement intensif des techniques instrumentales relatives au jeu du luth en forme de lune, afin de pouvoir tenir pendant cinq, six heures, la durée d'une cérémonie, et d'improviser. Au bout de quelques années d'apprentissage, à partir de dix-huit ans, maître Kiêm a pu assurer la prestation musicale tout seul, au temple de Tây-hô, consacré au culte de la Sainte Mère Liêu-Hanh, le temple le plus prestigieux de Hà-nôi.

Appelé à servir les Quatre Palais en tant que pratiquant, passionné par cet art, une fois maîtrisées les techniques de *Van-hâu*, maître Kiêm essayait de retranscrire les paroles, de s'entraîner sur les *Van-tho* et de participer aux concours dès son plus jeune âge. Il a gagné le premier prix lorsqu'il avait vingt ans. Cette récompense l'a encouragé à approfondir ses connaissances, à avoir une vue complète des *Van* et, petit à petit, à affirmer sa supériorité sur ses collègues, pour devenir le plus grand maître de son temps.

---

[9] *Van:* littéralement «littérature», texte racontant la légende de tel ou tel génie, servant de paroles pour les maîtres pendant la cérémonie ou lors des prestations d'offrandes.

Un autre point important à signaler est que maître Kiêm maîtrisait parfaitement la «procédure» pour «créer» un génie, ou en tout cas pour le mettre en évidence sous forme d'un texte complet contant *par exemple* la légende d'un génie vénéré dans un village. En toute région, dès qu'il y a un événement un peu spécial, une mort subite ou la présence d'un héros qui a fait du bien pour le peuple, les gens commencent par une reconnaissance, une adoration, puis une divinisation. Un lettré du village en fait un texte d'éloges, et on le conserve dans son temple. Selon le maître, il n'était pas rare, lorsqu'il allait faire le pèlerinage dans un village et qu'il y découvrait un texte, qu'il l'arrange pour pouvoir chanter sur les timbres de son art. Ainsi un *Van-tho* était né, et on pouvait alors chanter ce *Van* devant l'autel à chaque commémoration du génie en question.

C'est ainsi que le maître a enrichi son répertoire: il le mettait dans sa collection de manuscrits et il le passait aux autres maîtres qui souhaitaient connaître ces nouveautés. Toute la communauté lui a fait une réputation de Grand Maître qui connaissait encore les règles anciennes et qui les pratiquait avec beaucoup de créativité.

Maître Kiêm ne s'intéressait pas vraiment à l'histoire de cette musique, ni à son développement dans le passé. Seule la pratique de cette musique l'intéressait vraiment. Pour lui, elle faisait partie du culte; sans le culte, elle n'avait pas de raison d'être, la musique était un élément inséparable du rituel. Il ne comprenait pas comment l'on peut, par exemple, éditer un livre de textes sans explication, ni classification.

La guerre sévissait, la musique traditionnelle survivait tant bien que mal, comme le reste de l'enseignement musical. Des musiciens sont alors partis pour être formés en Chine, en ex-Union soviétique, en Allemagne de l'Est. Ils ont importé toute la splendeur de la musique classique occidentale avec ses règles, sa théorie, ses écrits... Il était vrai que dans l'euphorie de la découverte de la musique occidentale durant cette période (1954-1980), le domaine traditionnel fut relégué au second plan, considéré comme folklorique, sans règles précises, aléatoire dans sa transmission orale... Des musicologues essayèrent de transcrire les répertoires de musique «non-académique», «populaire», «folklorique», «traditionnelle» (termes utilisés à l'époque) en notation européenne avec quelques concessions relatives à la transcription des hauteurs (en ce qui concerne les intervalles, par exemple), des rythmes, et des techniques de jeu instrumental. Mais la pratique du rituel de *Hâu-bong* étant interdite, aucun chercheur n'a pu s'intéresser ou ne s'est réellement intéressé à l'étude de *Châu-van*.

Ce contact avec la base théorique de la musique occidentale (notation, notions de rythme, de forme, de gamme et d'échelle...) perturbait maître Kiêm lorsqu'il travaillait pour les différents organismes officiels. Lors d'un entretien, il m'a dit: «Les gens disent que le *Hat-van* (nom de la musique accompagnant le rituel) ne possède pas de règles réelles, ni de théorie, mais c'est faux.» Il m'a chanté le timbre *Doc*, puis m'a demandé: «A ton avis, si je l'arrange bien, peut-on l'appeler un *bai* (entendons par ce mot une chanson complète avec une structure musicale)?» Ou encore, lorsqu'il parlait du timbre *Còn*: «Pour ce timbre, tu verras qu'il n'y a que quatre mesures (en français dans l'original), mais ça dépend, aussi. Si l'on veut jouer de manière plus détendue, je peux jouer sur huit mesures».

J'ai observé, lors des rituels au cours desquels il était accompagné par un ou deux collègues, qu'il suffisait qu'il dise aux autres deux mots ouvrant une phrase de *Van*. Sur ces paroles, les autres musiciens se mettaient tout à fait en harmonie pour chanter en chœur ou en « dialogue », sur la base de ces paroles, avec des timbres appropriés. Quand il disait « arranger », cela voulait dire qu'il essayait de se fixer une règle sur le timbre et la forme, notamment dans la composition de quelques nouvelles chansons destinées à la cérémonie.

Selon maître Kiêm les règles du *Hat-van* ne dataient pas du début du siècle, avec le maître Ca Ma. Ses contemporains ont suivi des règles préexistantes. Issus de différentes régions du pays, les maîtres Sinh con (petit Sinh), Tu Quât, Tu Sinh, Lân, Dung Hàng-châu, Viêm... étaient bien connus. Quand, arrivés de la province, ils ont observé la façon de chanter des maîtres de Hà-nôi, ils s'y sont adaptés et ont créé leur propre style. Quand ils sont revenus dans leur pays natal, à Thaï-binh, ou à Nam-dinh, ils ont importé la façon de chanter de Hà-nôi.

Hormis les entretiens enregistrés sur quatre cassettes de 90 minutes, *maître Kiêm* m'a chanté et joué, pour l'enregistrement de cinq autres cassettes, tous les airs et les timbres qu'il pensait nécessaires à mon étude. Il m'a également joué tous les rythmes d'encadrement et d'improvisation. Dans ces enregistrements, lors de certains passages, il m'a autorisée à jouer ou à chanter en même temps que lui, quelques rythmes qu'il m'avait appris auparavant. Les centaines d'autres cassettes enregistrées lors des cérémonies auxquelles il m'a autorisée à venir, et celles des *Van-tho* qu'il a fait enregistrer dès qu'il l'a pu à l'intention des pratiquants, complètent mon matériel de travail. Toujours soucieux de la conservation, de la création et de la transmission de *Hat-van*, le maître a essayé de m'en interpréter la plus grande partie possible.

A l'issue de ces entretiens, il m'a parlé de plusieurs notions qui circulaient parmi les adeptes, et qui sont à revoir ou à approfondir. Tous ceux que j'ai rencontrés m'ont dit que le berceau du culte se situe à Nam-dinh. Or, selon le maître, Nam-dinh n'est que la région où se trouve le temple exubérant de la Sainte Mère Liêu-Hanh. A son avis, le centre le plus développé est quand même Hà-nôi, où l'on trouve la plus grande concentration de pratiquants, de maîtres et, surtout, de concours de maîtres.

Il est également l'auteur de plusieurs textes. Il m'a donné quelques petits cahiers, que j'ai copiés en trois exemplaires à l'aide d'une machine à écrire. J'en ai gardé deux copies, et lui ai offert l'original. Mais à l'époque, je ne connaissais pas les génies, j'ai tapé comme une dactylo avisée. Maintenant, je réalise que c'est la collection de *Van* la plus complète à ce jour, puisqu'elle comporte 72 textes, par rapport à la trentaine révélée par d'autres sources.

Le maître me confirma aussi à plusieurs reprises que seule la hiérarchie du panthéon est immuable, mais que cette hiérarchie est enrichie à l'infini par la création de nouvelles divinités.

Pour terminer, j'aimerais laisser la parole au maître.

> « [...] Il ne faut pas prendre au premier degré ce que les gens racontent. Par exemple, Monsieur Thinh (ông-dông-Thinh, un personnage très connu dans le milieu du culte) contribue beaucoup à la conservation et à

la perpétuation du culte. Une fois, il m'a choqué. Il appelait son temple Quang-Trung (un autre héros national du XVIII[e] siècle). Or il suffit de lire les sentences parallèles sur la porte d'entrée pour le savoir. C'est là que la Sainte Mère Liêu-Hanh était passée pendant sa vie terrestre.

«Aussi ne faut-il pas penser que les pratiquants connaissent tous les génies, les timbres et les textes. C'est une erreur fondamentale. Ils apprennent sur le tas, connaissent ce que l'initiateur leur transmet, puis approfondissent pour ceux qui le veulent, accumulent des expériences. Mais ceci ne concerne que la partie rituelle et gestuelle. En ce qui concerne la musique, l'officiant reconnaît certes au bout de quelques années les timbres, les paroles pour tel ou tel génie, mais il lui faut de nombreuses années de pratique supplémentaire pour parvenir à apprécier vraiment un bon maître.

«[...] Sais-tu que, dans le culte, la communauté n'est pas toujours homogène. La plupart des pratiquants le sont pour des raisons profondes, telles que leur propre foi ou un appel céleste. Puis il y a ceux qu'on appelle *Dông-dua*, *dông-doi*, ceux qui pratiquent pour suivre la mode, ceux qui ont besoin de vaincre un complexe quelconque, ceux qui passent une mauvaise période de leur vie... Ils rencontrent sur leur chemin un pratiquant ou simplement assistent à un rituel qui les marque. Ils se font initier et se mettent à pratiquer !

«Parmi les maîtres musiciens aussi, beaucoup s'improvisent, mélangent les genres, se trompent sur les génies, ignorent les règles des timbres, tombent dans la monotonie, chantent toujours la même chose et endorment les génies. Mais il y a pire : les imposteurs, ces ouvriers-chanteurs qui s'appuient sur le métier pour gagner de l'argent. Ils ne connaissent que trois ou quatre timbres et une dizaine de textes, et ils chantent quand même. D'autres volent les textes des grands maîtres. Or pour devenir un musicien de *Hat-van*, il faut avoir un amour et une passion pour le métier avant d'avoir le don, car le travail de l'entraînement est énorme.

«...Mes maîtres, Messieurs Ca-Suu et Ca-Ma, m'ont transmis leur art pendant des années. Depuis plus de cinquante ans, j'ai appris moi aussi à accumuler mes expériences. Le métier n'a pas réellement de relève. Le *Hat-van* est un art complexe, difficile ; je n'en connais moi-même qu'une partie, et j'essaie de créer sur les bases que mes maîtres m'ont transmises depuis mon plus jeune âge. Puis grâce aux dons que les génies des Quatre Palais m'ont légués, concours par concours, j'ai perfectionné ma technique, j'ai appris la littérature classique et j'ai commencé à composer des textes, des légendes. Quand je joue avec mes collègues, j'essaie à chaque fois de fixer avec eux les règles à suivre, ce qui permet d'avoir la liberté d'improviser...

«[...] Parfois, j'ai eu la visite de tes collègues, venus pour enregistrer ce que je savais chanter. Ils sont venus avec des ordres de mission, aussi leur ai-je chanté les *Van-tho*, les *Van-hâu*, mais sans aucune explication. D'ailleurs j'avais l'impression que les explications ne les intéressaient pas. Ils ont enregistré, sans besoin de savoir ni à quoi ça servait, ni à qui s'adressaient telles paroles, ni à quelle étape correspondait tel timbre. Ils ne

> m'ont rien demandé ni sur les Quatre Palais, ni sur la légende des génies. J'ai chanté, j'y étais presque obligé. J'ai assumé mon devoir. Mais, ma fille, sache que l'art de *Hat-van* est difficile, que l'âme de celui qui pratique est importante; et surtout, surtout, que c'est une musique sacrée, on ne l'utilise pas n'importe comment, on ne prend pas à la légère la technique et les timbres sacrés pour faire autre chose que de servir les Quatre Palais [...].»

Maître Kiêm n'a pas vu mes premiers travaux, il n'était même pas au courant du fait que je continuais à étudier son art. Faute de moyens, je n'ai emmené qu'une minuscule partie de son savoir-faire sous d'autres cieux, figée sur quelques centaines de cassettes. Pendant toute cette longue rupture, ce sont les souvenirs du maître Kiêm qui m'ont poussée à continuer et à terminer une étape importante de cette étude. Elle concrétise une sorte de remord et une demande de pardon de n'avoir pu lui donner de nouvelles pendant ces longues années...

Le maître est décédé en 1998, d'un cancer, sans avoir trop souffert. C'est arrivé quelques années après l'ouverture du Viêt-nam et après l'assouplissement des interdictions de la pratique du rituel. Maître Kiêm emmena toutes ses connaissances et son talent dans le monde des âmes qu'il ne cessa de servir pendant toute une vie. Il n'a jamais été reconnu de son vivant par les autorités, ni d'ailleurs après sa mort. Parmi les rares ouvrages musicologiques consacrés au culte, le plus important est l'étude du musicologue vietnamien Thanh-Hà (1995). L'auteur se contente de mentionner sur les transcriptions que c'était chanté par le maître, sans une ligne de biographie, sans une présentation de son œuvre ni de ses activités.

C'est son fils aîné, qui vit toujours dans leur maison, qui s'occupe de l'autel, y dispose des offrandes les premiers du mois lunaire et les pleines lunes. Mais sinon, n'y a plus de cérémonie à l'autel de la maison, aucun enfant n'est pratiquant.

Avant de nous quitter, maître Kiêm a composé un poème dont voici la traduction d'un extrait:

> «Bouddha, génies et divinités sont tous à côté de moi.
> Ayant pris compassion pour moi,
> A quatre-vingt ans,
> Ils me sont toujours aussi généreux et tolérants [...]»

Références bibliographiques

BERTRAND Didier
1996 «Renaissance du Lên-Dông à Huê (Viêt Nam). Premiers éléments d'une recherche». Paris: BEFEO, 83

BRAC DE LA PERRIERE Bénédicte
1989 *Les rituels de possession en Birmanie: du culte d'état aux cérémonies privées.* Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations.

CADIERE Léopold
1958 *Croyances et pratiques religieuses des Vietnamiens*, tome 1. Saigon: Imprimerie nouvelle d'Extrême Orient. *Publications de la Société des Etudes indochinoises.*

DORAIS Louis-Jacques et NGUYEN Huy
1998 «Le Tho Mâu, un chamanisme vietnamien?». *Anthropologie et Sociétés* (Université Laval, Canada), 22/2: 183-209.

DURAND Maurice
1945 «Technique et panthéon des médiums vietnamiens (Dông)». Paris: BEFEO 45.

LÊ Ylinh
2001 «Van-hâu et Van-tho, état des lieux». Exposé à Chime, Venise, repris sur son site: www.globe-d-or.fr/music.

NGO Duc Thinh
1991 *Hat-van. Hà-nôi. Nhà xuât ban van hoa dan tôc.* Hà-nôi: Éditions des cultures des peuples.

NGUYEN Van Huyên
1944 *Le culte des immortels en Annam.* Hà-nôi: Imprimerie d'Extrême Orient.
1994 *La civilisation ancienne du Viêt-nam.* Hà-nôi: Éditions Thê-Gioi (réédition de 1944).

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe.* Paris: Gallimard.

SIMON Pierre-J. et SIMON-BAROUH Ida
1973 *Hâu-bong, un culte vietnamien de possession transplanté en France.* Paris: Mouton et Ecole Pratique des Hautes Études.
1970 «Les génies des Quatre Palais. Contribution à l'étude du culte vietnamien des *bà-dông*», *L'Homme* X/4: 81-101.

THANH Hà
1976 «Forme couplet dans la musique de hâu-bong», *Nghiên-cuu nghê thuât* [Recherches artistiques] 3, Hà-nôi.
«Forme binaire dans la musique de hâu-bong», *Nghiên cuu nghê thuât* [Recherches artistiques] 4, Hà-nôi.
1995 *Âm nhac Hat-van.* Hà-nôi: Edition des musiques.

TRAN Van Khê
1967 *Viêt-nam. Paris: Buchet/Chastel.* Collection Les traditions musicales.

RÉSUMÉ

Le maître de musique du rituel de *Hâu-bong* (*cung-van*) le plus réputé de son temps parmi l'ensemble des pratiquants de Hà-nôi, de Nam-dinh et parmi toute la communauté du Sud était le maître Pham-Van-Kiêm (1921-1998). Le travail à l'orchestre d'un théâtre d'État lui procurait un statut officiel de musicien titulaire, indispensable pour une existence normale à l'époque. En outre, après le travail, il assurait une prestation musicale en tant que *cung-van* pendant les cérémonies privées.

Appelé à servir les Quatre Palais en tant que pratiquant, passionné par cet art, maître Kiêm, une fois la musique d'accompagnement d'un rituel (*Van-hâu*) maîtrisée, essaya de transcrire les paroles, de s'entraîner sur tous les types de chant du rituel, et de participer aux concours dès son plus jeune âge. Petit à petit, sa supériorité s'affirma sur ses collègues du fait de ses connaissances, à tel point qu'il devint le plus grand maître de son temps. Maître Kiêm créa de nouveaux textes, les introduisit dans le répertoire, composa de nouveaux chants. Il m'en a transmis la collection la plus complète à ce jour, y compris 72 textes. Il n'a jamais été reconnu de son vivant par les autorités administratives et musicales, ni d'ailleurs après sa mort.

ABBA BAYENNE
Le dernier moine juif éthiopien[1]

Olivier Tourny

A Abba Bayenne,
Que sa mémoire soit bénie

Tu es un drôle de chef de chantres, *Abba*; un chef qui n'a plus de royaume, un chef qui n'a plus de chantres. Un chef qui n'a plus de voix. Tu ne parles pas, tu murmures. De toute façon, tu parles si peu, plongé dans la prière et la méditation. Curieux destin que le tien, *Abba*, être noir, juif et moine à la fois. Prier et chanter jour et nuit depuis des siècles sur le balcon de l'Éthiopie pour le retour à Jérusalem et soudain traverser la mer Rouge dans un aéroplane, accomplissant ainsi la promesse de tes pères. Promesse bizarrement tenue sur ce terre-plein d'Ashdod[2], ce no man's land borné par des barres HLM, ta dernière Jérusalem.

La première fois que je suis venu te voir, on m'a désigné ton baraquement, mais le gardien des lieux n'a pas voulu mentionner ta présence, là, au fond de la pièce, nous tournant le dos. C'est ainsi que j'ai su aussitôt que c'était toi. C'est de dos encore que je t'ai revu lors des visites qui ont suivi. Et un jour, tu t'es retourné et tu es venu t'asseoir pendant un instant à mes côtés, m'écoutant parler de tes chants de prières. Tu as souri. Drôle de zèbre devais-je paraître à tes yeux, chantant le *gueze*[3] *alla farenje*[4], m'enquérant de ton passé, de ta santé, demandant mille fois les mêmes choses, et pourquoi et comment et pourquoi pas et alors, alors que tout est si simple. C'est comme ça et puis c'est tout, avec l'aide de Dieu.

L'autre jour, j'ai pensé à toi dans le Semien, la plus belle chaîne de montagnes d'Éthiopie comme la plus haute, où l'on compte la route en jours de marche et où l'air est si pur et la vie si rude. J'ai essayé de retrouver ta trace, de refaire ta piste en sens inverse, mais tes indications étaient trop floues et le pays trop vaste. Je n'ai rencontré personne là-haut pour m'indiquer où se trouvait ton village, le berceau de ta famille et de tes ancêtres. Semien Malata ? Melata ? Un village de Falashas[5] ?

---

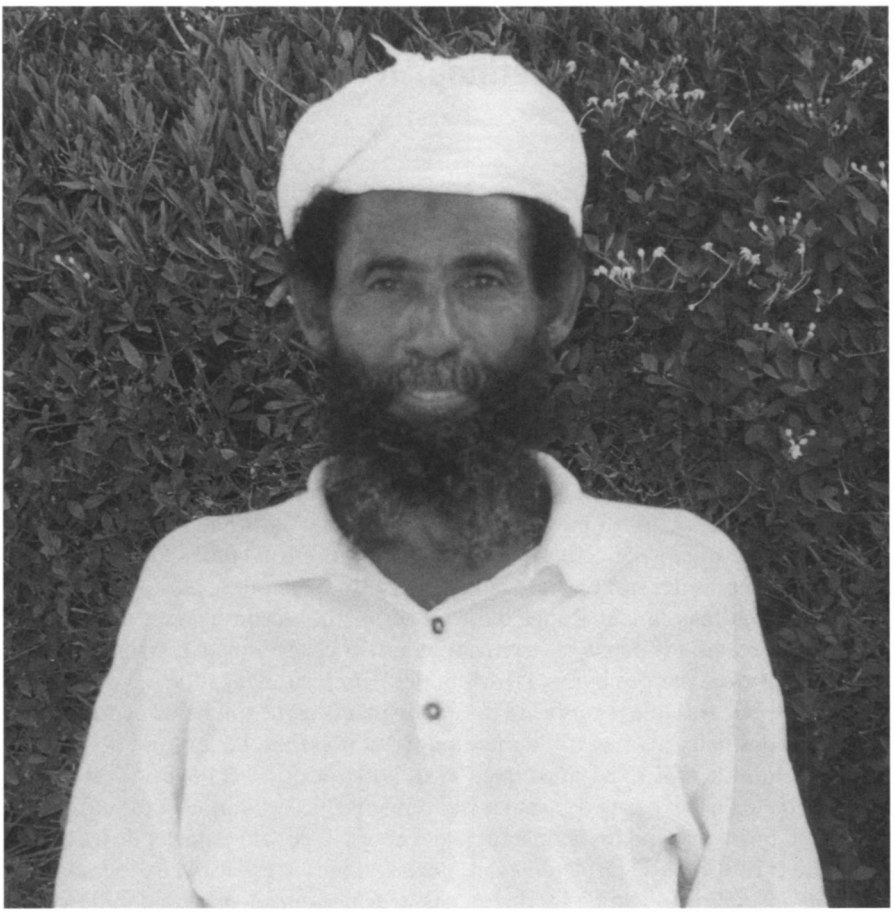
[1] Merci à Lisa Anteby d'avoir conduit mes pas vers *Abba Bayenne*. Merci aussi à Bernard Tourny pour ses savantes corrections.

[2] Cité portuaire située au sud de Tel Aviv.

[3] Langue sémitique d'origine Axumite strictement réservée au domaine du sacré, comme cela est le cas dans le Christianisme éthiopien.

[4] *Farenje*, dérivé de *France*, désigne tout non-éthiopien en Éthiopie; l'étranger.

[5] Terme à connotation péjorative désignant la communauté juive en Éthiopie; «l'Autre».



Abba Bayenne Photo: Olivier Tourny

Mais, il y en avait tant dans la région ! Un jour, je retrouverai ton Semien Menata, dernière Jérusalem juive d'Éthiopie.

Parfois, j'ai dû attendre des heures pour te parler. Sous ton auvent de fortune, les anciens te protégent et t'entourent de leur amour et de leur admiration. Un saint, murmure-t-on autour de toi. Des *Beta Israel*[6] viennent de tout le pays, discrètement, du Jourdain au Néguev, des jeunes et des moins jeunes, pour te voir, prier avec toi, comme toujours, recevoir ta bénédiction, accoucher sans douleur, unir ou désunir, soigner, interpréter les rêves. Les rêves ! Que de place accordée aux rêves dans la vie des tiens ! Rappelle-toi celui, terrible, qui devait sceller ton destin.

Tu étais à la veille de te marier. Ton père était venu te chercher chez Abba Roviel, où tu étudiais depuis sept années. Il avait tout arrangé, mais tu ne voulais pas de ce

[6] Ou Maison d'Israël, l'une des appellations de la communauté juive éthiopienne.

mariage. Tu ne voulais d'aucun mariage. Les préparatifs de la cérémonie avaient déjà commencé et toi, tu passais tes journées dans la maison de prière. Une nuit, un ange t'apparut en rêve et te dit: « Va, retourne apprendre chez ton maître ». Le lendemain, tu racontais cette vision à ton père qui n'y prit guère attention. Quelques jours plus tard, l'ange revint hanter ta nuit, brandissant un long couteau et te menaçant avec force: « Gare à toi si tu ne retournes pas chez ton maître ! ». Mais ton père ne voulut rien entendre. Une troisième nuit, l'ange surgit dans ton rêve et t'attrapa par le cou en hurlant: « Va chez ton maître ou je t'égorge ! ». Terrorisé par cette vision, tu quittas dans la nuit la maison de ton père et allas rejoindre en pleurs celle de ton maître.

Etre juif et moine; l'association étonne en Israël. Ta présence même dérange. Tu le sais d'ailleurs mieux que moi puisque qu'il t'a été recommandé ici de garder une grande discrétion. C'est probablement pour cette même raison que tu vis là et non pas à Jérusalem comme tu l'aurais tant voulu. Mais tu récuses l'appellation de *meloqsie*, celle réservée, précises-tu, aux moines chrétiens. Tout le monde sait ça là-bas. Tu te dis *menaye*, comme tous les frères qui t'ont précédé dans cette vocation et dans cette fonction, voilà ce que tu es. Tu n'aimes pas non plus que j'utilise le terme de *nazir*, mais ne sais-tu pas, Abba, que dans le Judaïsme ancien, il s'appliquait aux personnes qui se retiraient du monde pour une période donnée, faisant vœux de pureté et d'ascétisme pour la rémission de leurs fautes ? Samson et Samuel le prophète en sont sans doute les plus célèbres[7]. Visiblement, tu ne le savais pas. Ton regard s'illumine et tu souris. Être juif et moine; l'association n'est pas antinomique. Elle est anachronique.

Semien Menata; un gros bourg composé de trois cent âmes juives à quelques trois-quatre jours de marche de Gondar, l'ancienne capitale historique de l'Abyssinie. Un peu plus haut vivaient les musulmans, tandis que la colline d'en face était chrétienne. Les familles vivaient de l'agriculture et possédaient même des terres, une particularité de la région[8]. Les gens se respectaient et vivaient en harmonie. Lorsque les voisins passaient à Semien Manata ils veillaient aux règles de pureté de la communauté, évitant les contacts directs. A l'inverse, lorsqu'un juif quittait le village, il devait à son retour se purifier dans la rivière pour pouvoir réintégrer le groupe. En bordure du village se trouvait le périmètre des *menaye*, matérialisé par un muret de pierres. Eux seuls et leurs élèves pouvaient y pénétrer. Toute sortie de ce périmètre sacré s'accompagnait d'une série de codes extrêmement stricts, qui régulaient leur comportement social jusqu'à leur alimentation. Lorsque les élèves allaient travailler les terres de leur maître, ils devaient veiller à rester à l'écart des autres Beta Israel, à ne point toucher de personnes ou d'objets impurs, à ne se nourrir que d'aliments provenant de leur propre production. Un *menaye* devant voyager ne pouvait se nourrir que de graines séchées et de miel, ce qui ne l'empêchait toutefois pas de devoir observer des jours de jeûne et des ablutions rituelles pour revenir dans sa demeure. Chaque *menaye* possédait sa propre *tukul*[9]

---

7 Juges 13: 7; I Samuel 1: 11, 1: 28

8 Depuis le XV[e] siècle, un décret royal interdisait à tout non-chrétien d'hériter des terres de son père, ni même d'en posséder.

9 Hutte traditionnelle.

entièrement construite en bois. Les *menaye* aimaient monter sur leur toit pour y jouir de la vue, prier et méditer. A Semien Menata, il y avait plusieurs maisons de prières construites à cheval sur la terre des *menaye* et sur celle du village. Lors des offices, chacun restait dans le périmètre qui lui était dévolu, l'espace étant séparé en deux par une palissade, l'un réservé aux *menaye* et leurs élèves, l'autre destiné aux prêtres et aux fidèles.

Ce n'est qu'à dix-sept ans, Abba, que tu allais entrer dans le Saint des Saints. Ton père t'avait enseigné quelques rudiments de *gueze*, quelques prières mais tu brûlais d'envie d'en savoir plus et de te rapprocher plus encore de Dieu. Tu avais jeûné sept jours et sept nuits, ne mangeant que quelques graines, assis contre le muret et, le huitième jour, tous les moines étaient venus t'accueillir. Tu étais allé te purifier dans la rivière. Tu avais mis des vêtements propres, un *gabi*[10] neuf et tu t'étais dirigé vers Abba Roviel, ton maître, pour qu'il te bénît. Tout le village était venu assister à la cérémonie, de l'autre côté du muret. Ta famille était fière de toi. Tu entrais dans l'étude de la foi de tes pères, dans la lecture des livres saints, dans l'apprentissage des prières et, bien évidemment des chants les accompagnant. Ta nouvelle appellation en témoignait. Tu étais devenu *deyke mezmur*: l'enfant – ou le fils – du chant. Semien Menata était encore tout auréolée du souvenir de *Nevi* Kindi, que Dieu avait élu comme prophète parmi les siens. Abba Roviel avait été l'un de ses disciples et tu voulais que cette tradition se perpétuât à travers toi et tes frères, jusqu'à la fin des temps. Que de prestige lié à cette fonction ! Tous les grand-prêtres de votre histoire étaient issus de vos rangs. Tous les prêtres passaient forcément par vos centres de formation pour y recevoir leur investiture. L'ensemble de la communauté vous vouait respect et admiration car, par delà le spirituel, votre pouvoir s'étendait aussi sur le temporel, régulant la vie sociale et politique de votre peuple.

C'est alors que tu étais allé contre la volonté de ton père et que tu avais refusé toute idée de mariage. Jusqu'au plus profond de ton cœur tu savais que Dieu avait décidé que tu deviendrais *menaye*. Lorsque Abba Roviel te parlait de Jérusalem, de son histoire, de la venue du Messie et de la promesse d'un monde futur et qu'il te disait que seuls ceux qui observaient les lois de Dieu verraient, tu ne pensais plus qu'à une chose: connaître cette joie. C'est ainsi que dix ans d'études plus tard, au cours d'une cérémonie solennelle rassemblant toute la communauté, tu reçus des mains de ton Maître le *qob*[11] désignant ta nouvelle fonction. Le fils du chant devenait Abba, *menaye* pour l'éternité.

Avant l'aube, tu entonnais les premières louanges à Dieu et tes élèves, qui dormaient chacun sous un abri accolé à ta hutte, venaient alors se joindre à toi, s'efforçant de répondre à l'identique à ton chant soliste[12]. Pour toi et tes frères, cette manière de chanter correspondait parfaitement à la simplicité de l'instant et à la facilité d'apprentissage qu'elle représentait pour les élèves. Après l'office et une

---

[10] Châle traditionnel de la région.

[11] Turban traditionnel qui indique le statut religieux de la personne qui le coiffe, identique chez les Juifs, les Chrétiens et les Kemant éthiopiens.

[12] On aura reconnu ici la forme antiphonale où le verset mélodico-textuel énoncé par le soliste est strictement réitéré par le chœur.

brève collation, une partie d'entre eux partait, par roulement, travailler les champs que la communauté t'avait alloués, les autres restant auprès de toi pour l'étude. Chaque élève venait, tour à tour, auprès de toi poursuivre son apprentissage, dans un tête à tête qui durait d'une demi-heure à deux heures selon les capacités de chacun. Pour les débutants, tu commençais toujours par une lecture commentée du Pentateuque, les cinq livres de la Bible. Tu poursuivais ensuite cette lecture par les Prophètes et par les Écrits. L'élève apprenait progressivement à lire les textes en langue *gueze*, mais il avait peu l'occasion d'écrire. Il faut dire que la tradition de scribe s'était pratiquement perdue et que vous ne possédiez plus que quelques exemplaires de l'*orit*[13], écrits à la main sur peaux de bêtes. L'usage s'était répandu d'acheter auprès des voisins chrétiens des versions imprimées de leur Bible – *Mashaf Qedus*[14] – dont il ne vous restait plus qu'à gommer la croix de couverture et de vérifier l'exactitude du texte. Mais les livres propres aux Beta Israel, tels *Tezaza Senvat* regroupant les lois du sabbat ou les trois livres de prières, faisaient encore l'objet de copies. Toutefois, si l'ordre des prières était fixé par écrit pour l'office du Grand Pardon[15], tel n'était pas le cas pour les autres célébrations. Seul l'apprentissage oral permettait d'en avoir la maîtrise. Il en était de même pour les mélodies les accompagnant. Après l'office de midi et celui du soir, tu poursuivais ton enseignement des lois et des traditions religieuses, des gestes rituels, de la langue, des textes et des prières. Il arrivait souvent encore que l'apprentissage se prolongeât la nuit, où l'attention de tes jeunes novices n'était pas distraite par les bruits et les mouvements de la vie extérieure mais au contraire renforcée par le silence et l'obscurité. Là, l'enfant répétait inlassablement les chants liturgiques, les frappes du *nagarit*[16] et du *metqe*[17] qui les accompagnaient, jusqu'à ce qu'il atteignît le niveau de perfection que tu attendais de lui. Et alors, tu l'embrassais pour le féliciter de son exécution et de son respect envers le *zema*.

Le *zema*: à sa seule évocation, tes yeux brillent. Il est le chant sacré de tes ancêtres, celui consacré à Dieu pour communier avec Lui, Le glorifier, L'implorer et même parfois, par les battements du gong, pour éveiller Son attention à votre égard. Le *zema* c'est à la fois les textes liturgiques et les mélodies qui les véhiculent, les rythmes qui les accompagnent, la variété des formes, les pas de danse que vous esquissez. Il est l'expression de votre foi, le souffle de votre âme, l'affirmation de votre identité parmi les nations d'Éthiopie. Pour toi, sa simplicité comme sa complexité en font la richesse et la beauté, le caractère unique[18]. Et lorsque au cours d'une cérémonie solennelle, tu entonnais le chant devant la communauté des *Beta Israel* et que tous les *menaye*, les prêtres et les grand-prêtres ainsi que les *deyke mezmur* joignaient leurs voix à la tienne, c'est là, pour toi, que le chant prenait toute

---

[13] Désignation en langue *gueze* de la Bible éthiopienne.

[14] Littéralement «Livre Saint»; il s'agissait bien évidemment de l'Ancien Testament.

[15] Il s'agit du *Mashaf Asteraÿ*.

[16] Large tambour à simple membrane frappé de la main.

[17] Petit gong métallique frappé avec une baguette elle-même métallique.

[18] Il est à noter que l'Église Chrétienne Orthodoxe d'Éthiopie use de la même appellation pour désigner son chant sacré mais les deux traditions ne doivent toutefois pas être confondues.

sa force et montait directement à Dieu. Chacun savait les textes qui suivraient et les mélodies qui les accompagneraient pour l'événement, la manière dont tu voudrais les exécuter[19], la présence ou non d'instruments, les gestes que tu accomplirais et cela, sans un mot d'explication, comme naturellement, comme implicitement. Tu étais heureux de cette fête, de ce savoir partagé, de ta place, de ta fonction et fier de ta mission. Et tu remerciais Dieu de connaître cette joie. Mais en cet instant, tu ne savais pas encore que ton Dieu t'avait réservé un destin particulier.

Car les temps avaient changé, presque subitement. Le travail initié par les contre-missions juives françaises puis israéliennes dans la région de Gondar[20] soulevait nombre de questions pour lesquelles vous n'aviez point de réponse. Vous ne pouviez que faire le constat de vos différences d'avec le judaïsme normatif contemporain, que vous découvriez tout à coup, et de la nécessaire harmonisation de vos pratiques religieuses avec celui-ci. Ce qui devait passer par l'abandon de certaines traditions, à commencer par le monachisme. D'autres missionnaires d'un genre nouveau sont également venus jusque dans vos montagnes prêcher la bonne parole du marxisme-léninisme triomphant par la révolution. Ils vous avaient annoncé que les terres allaient être redistribuées, celles de l'Église confisquées, que le progrès allait arriver jusqu'ici, que l'Homme Nouveau était né et que tout allait changer. Puis tes frères sont morts l'un après l'autre, Abba Roviel, Abba Menassie, Abba Ta'amenu Redaye, Abba Hermias, Abba Senvetu, et tu es resté seul à poursuivre la mission qu'ils t'avaient confiée. Mais les jeunes avaient commencé à quitter les villages pour aller étudier en ville ou tenter le voyage pour Israël. Les vocations avaient progressivement fait défaut. Les familles, à leur tour, avaient voulu s'en aller et tu étais finalement parti avec les dernières pour Wolleqa, bourgade juive située aux portes de Gondar. Là, tu avais partagé ton temps entre tes enseignements et l'apprentissage de la langue hébraïque que tu ne connaissais pas. Un jour, des jeunes Israéliens étaient passés au village apporter la grande nouvelle: le temps était venu de préparer ses effets personnels et de quitter les hauts plateaux de vos ancêtres pour s'envoler vers Israël[21].

Tu es arrivé un vendredi et il t'a fallu attendre la fin du Sabbat pour te rendre à Jérusalem. Quel bonheur, quelle paix, enfin, lorsque tu as posé ta tête contre le mur du Temple. Tu es resté là à prier, à pleurer de joie et à remercier Dieu de t'avoir fait revenir dans Sa maison. Mais tu as pleuré de rage de voir une mosquée par-dessus. Et tu as pleuré de tristesse les jours suivants de réaliser le peu de foi des Israéliens. Tu as été logé à Ashdod, chez des amis qui t'ont laissé une chambre pour toi seul. Le matin, tu allais à l'Ulpan[22] étudier l'hébreu avec d'autres nouveaux émigrants

---

[19] Outre le chant *antiphonal* et *responsorial*, des combinaisons formelles plus élaborées apparaissent dans cette tradition liturgique.

[20] En réaction aux activités missionnaires protestantes auprès des juifs éthiopiens, l'Alliance Israélite Universelle organisa une contre-mission, ouvrant des écoles et des dispensaires, établissements que l'État d'Israël prit en charge après 1948.

[21] Le 26 mai 1991, un pont aérien organisé par l'état hébreu permettait d'acheminer en 24 heures 14 400 juifs éthiopiens vers Israël. En 1999, il n'y avait officiellement plus de *Beta Israel* sur le sol éthiopien.

[22] Structure relevant du Ministère Israélien de l'Intégration qui a pour mission d'enseigner aux émigrants la langue, l'histoire et la culture israélienne.

venus d'Éthiopie, de Perse ou de Russie. Tu regagnais ensuite ta chambre pour apprendre tes leçons d'hébreu et étudier seul ce judaïsme qui t'était presque étranger. Tu essayais tant bien que mal de vivre comme le *menaye* que tu étais resté. Tu savais pourtant que rien ne serait plus comme avant, c'était irrévocable. Les Autorités t'ignoraient, certains prêtres *Beta Israel* devenaient rabbins, les jeunes étaient pris en charge dans les écoles religieuses du pays, priant et chantant en hébreu. Il te fallut trouver un nouveau toit et tu atterris dans ce baraquement qui faisait office de maison de prière et de centre communautaire pour les *Beta Israel* de la ville, ce baraquement où je suis venu te trouver. Et trois ans plus tard, lorsque la mairie construisit à sa place une synagogue flambant neuve pour votre communauté, une synagogue comme vous n'en aviez jamais eu, tu as dû reprendre tes livres et tes affaires personnelles pour aller t'installer un peu plus loin, sur un terre-plein inoccupé. Avec l'aide de quelques personnes, tu y montas une cabane, tendant une toile sur des piquets, et tu aménageas le vieil abri de la défense civile construit en dessous pour te protéger de la pluie et du froid de l'hiver. *Abba Bayenne*, le SDF de *Moshe Rabeinou*[23].

Tu t'es définitivement replié sur ta communauté, ne quittant Ashdod que pour faire des allers et retours à Jérusalem lors des grandes fêtes. Ta mission auprès des tiens, des fidèles, te suffisait amplement. Certains jours, il y avait foule dans ta salle d'attente ouverte aux quatre vents. J'étais l'un des rares *farenje* à y être admis, peut-être le seul. Mais moi, c'était différent, je venais te voir pour apprendre et pour comprendre. Alors, de temps en temps, tu faisais une pause dans tes consultations, nous prenions chacun une chaise et on allait s'asseoir quelque part pour parler du Sémien, du *zema*, d'*Egzi'Aviher*[24] et de la vie. J'aimais ces instants, *Abba*, où je t'écoutais parler, où l'on riait ensemble et où je te provoquais sans jamais réussir à faire changer la douceur de ton regard. J'ai été dur parfois avec toi, faisant l'avocat de Dieu à moins que ce ne fût celui du Diable. La vie ne t'avait pas ménagé. Elle avait ébranlé tes vérités et t'avait fait vaciller. Tu me disais qu'il fallait tourner la page, oublier le *gueze* et revenir à l'hébreu de la Torah. Mais tu continuais à officier dans ton abri comme en Éthiopie. Alors pourquoi, *Abba?* Tu me répondais, comme une évidence, que le *zema*, s'il appartenait à Israël, n'était pas d'Israël et que sa disparition marquerait la fin de votre identité. Ni toi, ni la plupart de tes frères ne le voulaient. Tu avais un nouvel élève qui voulait devenir *qes*[25]. Pour toi, Dieu était devenu la seule certitude.

La dernière fois que l'on s'est vu, tu étais très affaibli, mais c'est avec ton éternel sourire que tu m'as accueilli. Tu m'as autorisé pour la première fois à te photographier, et toutes les personnes présentes m'ont aussitôt assailli pour en avoir une copie. Je souris aujourd'hui de t'imaginer trônant sur des bibliothèques, des téléviseurs ou même comme médaillon accroché sur le tableau de bord des voitures. *Abba Bayenne*, le Baba Saleh éthiopien[26]. Je revenais d'Éthiopie et t'avais raconté

---

[23] Expression hébraïque désignant Moïse.

[24] Dieu Notre Père, en langue *gueze*.

[25] «Prêtre» en langue *gueze*.

[26] Grande figure mystique séfarade du XX[e] siècle dont l'icône a été reprise sous de multiples formes et adoptées par nombre d'Israéliens pour leur protection, notamment en voiture.

mon voyage en détail, et tu étais heureux. Je t'avais proposé de t'y emmener une prochaine fois, de faire le chemin avec toi jusqu'à Semien Menat*a*, d'en faire un film pour les nouvelles générations. Tu me disais que la terre de tes ancêtres te manquait, un peu ; beaucoup ?

Un an s'était écoulé depuis ma dernière visite et j'arrivais avec, dans mon sac, le programme de notre voyage en Éthiopie. Ta cabane avait disparu et ton abri était fermé d'un gros cadenas. J'ai couru jusqu'à la synagogue « offerte-par-la-mairie-d'Ashdod-pour-la-communauté-juive-d'Éthiopie » et le bedeau m'a dit que tu avais déménagé, sans savoir exactement où. J'ai essayé d'en savoir plus, mais les Éthiopiens interrogés dans la rue n'ont pas voulu me répondre. Des portes se refermèrent sur mon passage jusqu'au moment où une femme m'agressa verbalement, me demandant ce que je lui voulais encore, à ce moine, qu'il fallait le laisser tranquille et que de toute façon il était mort et enterré depuis longtemps. Au cours de cette journée, d'autres personnes, des anciens, des prêtres confirmèrent la nouvelle. Tu étais parti retrouver ton Dieu, me laissant avec l'immense regret de n'avoir pu réaliser notre rêve, partir là-haut ensemble dans les montagnes du Sémien, retourner aux racines, faire revivre dans nos têtes les célébrations de tes pères, écouter résonner le *zema* encore une dernière fois, remonter le temps et s'arrêter sur cet enfant juif éthiopien qui décida un jour d'être moine, d'accompagner et d'accomplir le destin de son peuple.

Nevi Bayenne, le dernier prophète juif éthiopien.

RÉSUMÉ

Etre Juif et moine. L'association peut étonner et paraître antinomique. Elle était pourtant bien réalité et synonyme même de prestige dans le judaïsme éthiopien. Le jeune Bayenne en avait rêvé toute son enfance sur les hauts plateaux abyssiniens mais le jour de son investiture, il ne savait pas que son Dieu lui avait réservé un destin singulier : devenir le dernier représentant du monachisme juif éthiopien.

MAMA SANA
Succès, angoisses... et musique : le blues sakalava

Victor Randrianary

Le pays des épines

Les Antandroy vivent dans le pays appelé Androy, à l'extrême sud de l'île de Madagascar. L'origine du peuplement de l'Androy est incertaine. Les travaux d'ethnologues et d'archéologues révèlent que les Antandroy sont une ethnie assez récente. Il y a à peine 400 ans, cette région était couverte de forêt, comme l'atteste l'existence du grand oiseau *aepyornis* dont, aujourd'hui encore, on trouve des œufs. Actuellement, l'Androy – littéralement : « pays des épines » – est semi-désertique. On appelle aussi cette région : *tany milevin-drano*, le « pays où l'eau se cache ». Ces conditions de vie impitoyables obligent souvent ses habitants à quitter leur terre et leur famille pour trouver de quoi manger. Tel fut le cas de la chanteuse et cithariste que nous allons découvrir : Mama Sana.

Cette biographie retrace un parcours, un choix de vie, un courage remarquableet, dans une société traditionnelle sans écriture, une manière novatrice, voire révolutionnaire, de faire la musique. Cette histoire de vie aborde directement la question de l'identité ethnique et culturelle dans un pays où cette question est de plus en plus problématique. Elle touche aussi la notion même de musique traditionnelle, à laquelle nous sommes fréquemment confrontés. Mais, peut être offre-t-elle aussi une occasion de penser à la vie... Enfin, ces traces de Mama Sana sont une porte ouverte à la connaissance de ce pays et de ses musiques...

Le choix d'une identité

On peut estimer par recoupement que Sana est née aux alentours de 1900. Sana est un nom de femme assez courant dans l'Androy. Ainsi, un jour, la petite Sana quitta la région d'Antanimora au nord de l'Androy, en compagnie de quelques membres de sa famille. Ils se dirigèrent à pied dans la région de Morondava, à environ 500 km plus au nord-ouest. C'est là, dans la localité de Mahabo, que Sana devint l'élève d'un grand maître de *valiha* nommé Totozo, qui appartenait à l'ethnie Sakalava. Comme Totozo n'était pas chanteur, la jeune Sana l'accompagnait aussi à la voix. Ces deux artistes se lièrent d'une grande amitié, ce qui les amena à faire ce que l'on appelle un acte de fraternité par le sang. Chacun d'eux se fit une

incision sur la main et ils se mélangèrent le sang. De cette manière, le maître pensait transmettre son art à sa jeune élève et amie.

Nous étions en pleine période coloniale. Sana affirme avoir été une bonne instrumentiste dès l'âge de seize ou dix-sept ans déjà. Selon ses souvenirs, notre chanteuse et cithariste s'établit peu après à Tsarahonenana, au sud de Mahabo. Dès lors, elle sillonna une grande partie du pays pour animer différents rituels jusque dans le sud de la province de Majunga. Plus tard, elle s'installa dans la petite ville de Belo au bord de la rivière Tsiribihina. C'est là qu'elle se lia d'amitié avec la famille princière Kamamy. Pendant les cinquante dernières année de sa vie, Sana, entre-temps devenue Mama Sana fut la musicienne attitrée des Kamamy, et notamment de la princesse Colette Kamamy, qui était son amie.

A vrai dire, la plupart des Sakalava ne savaient pas que cette artiste tant aimée était d'origine antandroy. Mama Sana parlait le dialecte sakalava, dont elle jouait le répertoire, notamment pendant les cérémonies, dont les plus importantes sont le *tsiritsy* ou mise en tombeau de la famille princière, et le *fitampoha*, le bain des reliques des anciens rois. L'auteur de ces lignes, qui l'a connue de son vivant, ignora longtemps son origine antandroy. Pourtant, où qu'ils vivent, les Antandroy se regroupent dans leur propre quartier et parlent leur dialecte.

Lors d'une interview, l'artiste prit sa *valiha* et chanta une version de Mañibola – car il en existait plusieurs. «Celle-ci, c'est Totozo qui me l'a apprise», dit-elle. Qui est ce Totozo ? lui demandai-je. Je sentis de sa part une sorte de gêne. Notre conversation entrecoupée de musique continua. C'est alors qu'elle me dit que Totozo était un Sakalava. Par la suite Mama Sana me raconta son origine et son histoire, de l'Androy jusqu'à son époque sakalava. Elle me fit en particulier comprendre qu'elle était Sakalava ou plus exactement qu'elle avait choisi de l'être. Ce choix de changer d'appartenance ethnique est assez particulier dans la grande île. Il se manifeste par l'assimilation de la culture et en particulier de la musique. Ainsi, tout au long de sa vie, Sana fut au service de la culture sakalava, et elle devint la plus grande artiste de toute la région Menabe Sakalava.

Succès et tourments d'une star

L'élégance faisait partie intégrante de l'art de Mama Sana. Lors de ses grandes représentations, l'artiste était parée de bijoux. Ses cheveux tressés portaient des pièces de monnaie, qui servaient aussi de sonnailles. Mama Sana aimait raconter certaines anecdotes. «J'ai eu beaucoup de succès auprès des hommes» disait-elle. «J'ai été une belle femme et c'était rare pour une femme d'être une joueuse de *valiha*. Mon talent et ma beauté les attiraient tous. Ils aimaient m'embrasser à l'issue de mes morceaux et de mes représentations. C'est pourquoi j'ai changé seize fois de mari dans ma vie. Ils étaient tous très jaloux. L'un d'eux me battait et c'est pour cela que mon œil s'est crevé, ce qui a accéléré ma vieillesse».

Depuis les années quatre-vingts, j'ai beaucoup entendu parler de Mama Sana. Ses photos, où l'on voit sa coiffure, les histoires racontées sur elle... tout me laissait

Fig. 1: Mama Sana, août 1996. Photo: Karione Wagnon

supposer que cette femme était une mystique et un personnage exceptionnel. Quelques années plus tard, j'ai eu l'occasion de la rencontrer pour la première fois dans la petite ville où elle vivait à l'époque, Belo-sur-Tsiribihina. La rencontre fut organisée par la princesse Colette Kamamy. L'artiste arriva, un peu essoufflée à cause de son grand âge; rien dans son aspect ne révélait quelque chose de particulier. Son instrument même, la *valiha*, est vieux, ordinaire et rudimentaire. Quand on l'observe bien, on voit même qu'il est usé par les ongles de l'artiste et que des fentes s'y sont formées, et même un trou. Après la présentation et la conversation, Mama Sana joua *Mañibola valihan'i Kamamy:* une musique très rythmée, une voix puissante, une chaleur exceptionnelle... Dès qu'elle commença à jouer et à chanter, ce n'était plus la femme âgée et essoufflée que nous avions en face de nous, mais... comment la définir? Son étrange musique nous envahissait progressivement; de sa voix projetée et aiguë, elle enchaîna un autre chant, *É ié é somondrara rota aho tseriky teña a*, «Je suis une jeune fille usée, je suis étonnée, je suis une jeune fille usée, personne ne me courtise, je suis étonnée...» Puis elle rit et s'arrêta brusquement. Dans ce second chant, «jeune fille usée», le mot *somondrara* désigne la «jeune fille qui vient d'avoir des seins». Mama Sana utilise ici exprès deux notions contraires pour parler d'elle: une jeune fille usée.

Certes, dans ce rire et cette liberté d'expression, on sent le savoir-faire et la fierté d'une personne unique. Mais on entend aussi le cri de souffrance d'une personne consternée qui se déclare «usée». La pièce *somondrara rota* fait partie des œuvres de son âge mûr, de sa vieillesse même. En fait, quand l'artiste commença à être âgée, elle composait de nouveaux répertoires, souvent à partir d'autodescriptions ou d'autobiographies. En 1994, elle commençait à dire «*veloma*», «au revoir, je suis fatiguée, je suis âgée, je suis malade, j'ai mal à la tête, ... je vais partir». Dans une des versions de «la jeune fille usée», Mama Sana ajoute: «Sana est une professionnelle (*sery*) âgée, aveugle... je ne suis plus que cela... je deviens mon propre étonnement».

Au cœur des textes

«L'observation immédiate a beau nous montrer que le fond même de notre existence consciente est mémoire, c'est à dire prolongation du passé dans le présent, c'est à dire enfin durée agissante et irréversible [...]»(Bergson)

Les pièces les plus connues de Mama Sana sont: *Maromana, Ka malaimbahiny, Rabaraba, Soary,... Mañibola valihan'i Kamamy, Jagobon'ny nañoseña, Tsakisa, Somondrara rota.* Les textes sont des chroniques et des histoires réelles (*Soary, Maromana, Tsiakisa...*), des hommages (*Valihan'i Kamamy*), des préceptes moraux – parfois sous forme ironique – et des réflexions critiques sur divers comportements sociaux. Notre personnage met souvent ensemble plusieurs pièces différentes. Mélanger les thèmes dans une seule chanson est une pratique courante chez elle. Mais nous ne pouvons pas faire ici une étude exhaustive de ses textes. C'est pourquoi nous nous limitons au thème du *jagobo*, omniprésent dans les chants de Mama Sana.

Dans l'ouest et le sud de Madagascar, il est un mot, bien connu dans le milieu des musiciens traditionnels : *jagobo* – qui se prononce *djgob'o*. C'est un état d'indisposition fort et étrange, une peine, un désespoir total, une nostalgie maladive. On dit être *jagobo* de son village natal, de son âme sœur... On remarque souvent que la personne atteinte de *jagobo* perd l'une ou l'autre de ses facultés sensitives. *Jagobo* désigne à la fois la personne et la nostalgie maladive. Quand cet état persiste, la personne *jagobo* vient voir un chanteur-musicien renommé et lui dit : « Je suis *jagobo* de mon âme sœur, mets mon histoire en musique, exorcise-moi. Ces histoires de *jagobo* constituent les compositions les plus célèbres qui passionnent toute la communauté ».

Compte tenu de la longueur des textes et de la difficulté de traduction, les textes choisis ici ne sont pas transcrits intégralement. Nous sommes par ailleurs dans l'impossibilité de traduire les sens cachés et les jeux de mots qui y sont contenus. On sait que ces expressions véhiculent quelque chose de propre à chaque culture. Notons que la traduction que l'on propose ici est très simplifiée.

Jagobon'ny nañoseña

Jagobon'ny nañoseña aho re	Moi, je suis le *jagobo* de l'alcool
O o o	Ou ou ou
Lany iaby ñy volanteña	Tous les sous sont dépensés
E ie e e	E ie e e
Jagobon'ny nañoseña aho re	Moi, je suis le *jagobo* de l'alcool
O o o	Ou ou ou
Lany iaby ñy volanteña iaby	Tous les sous sont dépensés, oui tous
Avilin'ny nañoseña iñy ê	C'est pour acheter cet alcool là
Roso iaby ñy sikinteña iñy ê	Que même les vêtements sont tous partis
	O*on on on* ... Ou ou ou...
Jagobon'ny nañoseña nama a	Le *jagobo* de l'alcool, mes amis !
Lany iaby ñy volanteña iaby ê	Tous les sous sont dépensés, oui tous
Lagolagon'ny ñañoseña iñy ê	Epuisé par cet alcool là
On on on nañoseña ...	O o o [cet] alcool...
Vaky loha aho nañoseña iñy ê	J'ai un traumatisme crânien, ô cet alcool là
Famakin'ny nañoseña iñy ê	La hache de cet alcool
Torabaton'ny nañoseña iñy ê...	Des jets de pierre de cet alcool là...

Tsakisa

Eka jagobo Takisa iñy !	Oui, Tsakisa a la nostalgie maladive !
Jagobo an'i Terezy ê!	Il est *jagobo* de Thérèse !
On on...	O o o...
Eka, azolava sefo ê!	ô alerte, o chef !
Tongan'olo ñy valiko iñy reko ê!	Ma femme est amenée par un autre,
	Je vous en supplie !
On on on Terezy ê io ñaomby roe...	O o o, Thérèse ê, voilà deux bœufs
Zaho tsy ho avy añy... [Thérèse]	Je n'irai pas.

A Tereziko ê malahelo aho neniko ê	Ma Thérèse à moi, je suis misérablement triste, ma chère.
On on on...	O o o...
...	
Io ñaomby telo	Voilà trois bœufs
Nivola Terezy na aomby telo	Thérèse a dit : même avec trois bœufs,
Tsy ho avy añy aho.	je n'irai pas.
...	
Eka, malay aho...	Non, je ne veux pas
Na aomby limy tsy avy añy aho.	Même avec cinq bœufs je n'irai pas.
Lo ñaomby folo	Voilà dix zébus
Ndra aomby folo tsy ho avy añy aho...	Même avec dix bœufs
On on on ...	O o o...
Avy ñy maramila iñy ê:	Les policiers sont venus
Aia karatsianao Tsakisa!	Montre tes papiers Tsakisa !
Ino baba karatsy zao?	Mais c'est quoi les papiers mes chers ?
Adala ñy Malagasy ê ê ê	Ce Malgache est fou ê ê ê
Tsy adala aho baba fa,	Je ne suis pas fou mes chers mais,
Azo jagobo lava, eka.	j'ai un *jagobo* chronique.
Andeso am-birô añy Tsakisa...	Il faut amener Tsakisa au bureau...
Nañontañy disitiriky iñy ê	Le chef du district lui a posé la question
Aia karatsinao?	Où sont-ils, tes papiers ?
[Tsakisa] ino baba karatsy zao?	C'est quoi les papiers cher Monsieur ?
On on adala anao Tsakisa!	Ou ou tu es fou Tsakisa !
Tsy adala aho baba	Je ne suis pas fou cher Monsieur,
Avy zahay jagobo lava mais	j'ai un *jagobo* chronique.
Ino lahy jagobo zao?...	Quoi donc le *jagobo ?*
Nandika teny ñy mpandika teny	L'interprète a traduit
... jagobo zao aretin-gasy io	... le *jagobo* est une maladie de chez nous,
Ro mahafaty...on on on...	et elle peut tuer... O o o...
...	
La añaran'ny valinao?...	Comment elle s'appelle ta femme ?...
Nandeha ñy maramila roa lahy...	Deux policiers sont partis à la recherche...
Lo baba valiko zao	C'est elle ma femme
Reban'ñy volokiky ataonao	Les sourcils de ma femme ressemble à un ombre magnifique
Ho alobanda.	
Rambomason'ny valiko	Les cils de ma femme, cher monsieur, ressemblent
Io rangahy rambomason'akanga...	à [la beauté de] la pintade...
Lo baba valiko zao...	Oui cher Monsieur, c'est elle ma femme...
...	

Un peu partout dans le monde, on rencontre des femmes et des hommes qui pensent pouvoir oublier – ne serait-ce que pour un moment – la tristesse, la peine et la souffrance par l'alcool. Certes, c'est aussi pour cette raison que la pièce *jagobon'ny nañoseña* a été composée. Atteintes par ce désespoir total, cette nostalgie maladive, les personnes *jagobo* deviennent dépendantes de ce «remède». Mama Sana se pose la question, qu'est-ce qui reste d'une personne ivrogne (possédée par l'alcool)? Son argent est dépensé. L'apparence physique? Sans les moyens financiers et en perdant sa raison d'être, elle n'existe plus. L'artiste voit l'assujettissement à la boisson forte comme une destruction physique.

Le deuxième texte parle d'un homme, Tsakisa, atteint par cette peine endémique et cette nostalgie maladive. Sa femme Thérèse l'a abandonné. Cette histoire se passait à l'époque coloniale où chaque région et chaque district étaient dirigés par un administrateur, venant généralement de la métropole. Comme signalé plus haut, en ce temps-là, tout homme devait payer un impôt obligatoire appelé *karatra isan-dahy* ou *vililoha*. Ce deuxième terme désigne «le prix de la tête». En effet, le non-paiement de *vililoha* était puni de lourdes peines.

Monsieur Tsakisa, notable et riche propriétaire de terres et de bœufs, ne payait pas ses impôts. *Jagobo* en était la cause. Visiblement, la peur d'être arrêté n'effleurait pas son esprit, ce qui mettait ses biens et sa vie en danger. Il a subi ce triste sort de *jagobo* pendant plus d'une année. Grâce à l'intervention inattendue de l'administrateur colonial, sa femme Thérèse a regagné le foyer conjugal. Une aventure unique en son genre.

D'une manière ou d'une autre, le *jagobo* est toujours sous-jacent dans les chants de Sana. Dans ces histoires de *jagobo* mises en musique, elle est toujours une actrice. L'intimité, la douleur amoureuse intense d'une personne sont volontairement confiées à l'artiste pour que toute la société s'y associe. Comme les autres chanteurs de *jagobo*, Sana plonge au plus profond de son inspiration pour chanter la nostalgie et la passion amoureuse qui l'amènent à décrire ses propres passions. Le *jagobo* des autres est certainement le miroir d'un certain état de *jagobo* collectif. Connaissant bien Mama Sana et ses chansons, on peut affirmer que c'est de son propre *jagobo* qu'il est question. Elle aime mettre en musique le tourment des autres parce que ces peines l'habitent elle-même. Ce blues profond est omniprésent dans la musique de Mama Sana, surtout pendant sa vieillesse. La belle femme d'autrefois, la star de la *valiha* devenue veuve regrette la liberté, le temps des voyages, des séductions et des amours. A un âge avancé, elle a enregistré pour des Américains le disque «The Legendary Mama Sana» (1992). Dans cet album, Sana chante une version de *Somondrara rota*, «une jeune fille usée».

Probablement que les gens qui faisaient les enregistrements n'ont pas compris ses propos chantés: «Sana a envie de partir, envie de partir au-delà des mers, à Paris. Ces Blancs-là ne m'invitent pas, je suis étonnée. Je suis une jeune fille usée, je deviens mon propre étonnement... On ne me donne plus de présent, on ne me courtise plus. Je deviens mon propre étonnement... Je vais consulter un devin guérisseur... Je suis ici à Madagascar. La France me manque... Je suis une jeune fille usée... Je suis une jeune fille usée, je deviens mon propre étonnement». L'expression «je suis une jeune fille usée» est répétée inlassablement, comme une vraie ivresse. Dans le sud et le sud-

Fig. 2: Un chanteur de *beko* antandroy. Le chant retrace la généalogie du défunt, sa personnalité, ses passions et la cause de son décès (dessin de Victor Randrianary).

ouest, le terme ivre, *mamo* est aussi souvent utilisé pour indiquer un épuisement, un état d'âme rempli et imbibé de tristesse. On a là une sorte d'excès de dialogue avec soi-même. N'est-ce pas ce que Paul Ricœur appelle «trop de mémoire»? Sana ne parle-t-elle pas d'elle même dans *Jagobon'ny nañoseña*? De même, on remarque une certaine angoisse dans les pièces interprétées dans les dernières années de sa vie. Dans plusieurs de ces chants, elle fait principalement état de sa vieillesse, de sa fatigue; elle prédit sa disparition prochaine: «...Sana parle [...] Elle n'a plus ni cils ni sourcils; Sana, O ê ê ê. Sana est une aveugle, O ê ê ê Je ne suis qu'une vieille [...] Je suis une jeune fille usée, je m'étonne [...] je suis une jeune fille usée, j'ai mal à la tête...» «Adieu Kamamy, adieu Mesdames chéries, adieu les gens... adieu vous tous... je ne suis qu'une jeune fille usée...». Ces paroles sont souvent chantées dans un crescendo-decrescendo entre tension (une sorte de cri) et relâchement. L'expression vocale est un témoin fidèle de son épouvante et de sa frayeur.

Mama Sana était certainement préoccupée par la fin d'une vie qui est aussi le début de l'inconnu. Dans ces textes, il y a une portée humaine qui se justifie par son langage, sa forme et son contenu: quelque chose d'à la fois actuel et universel. On pense entre autres à Maxime Le Forestier: «Je vais quitter ce monde en regrettant un peu, je veux quitter ce monde, heureux...». Il faudrait aussi mentionner que la vie de Mama Sana est marquée par deux grands exodes. Le premier se situe au début: du sud à l'ouest, c'est-à-dire du désertique au verdoyant, de la survie à la vie, de l'enfance à la grandeur... Comme pour tout un chacun, le deuxième exode se place à la fin de sa vie: du connu à l'inconnu, de la vie à l'au-delà...

Sa musique

« Moi ma *valiha* d'un soir de printemps, je chantais pour la nuit et ma voix saignant l'ennui, blessée dans la ferveur, au vent murmura d'ineffable nostalgies [...] Accord de *valiha* dans l'ombre : chant parsemé qui s'égare sans se perdre dans un crépuscule enchanté... c'est la musique accumulée de tous les temps, de tous les siècles, depuis la naissance des forêts jusqu'à la morts future des graines... » (Lucien X. Andrianarahinjaka)

On ne saurait parler de Mama Sana sans avoir une idée de la particularité de sa musique. Nous invitons donc le lecteur à consulter les documents existants (discographie et filmographie), en signalant que les quelques pièces discographiques disponibles ne sont malheureusement pas suffisantes pour connaître Sana, principalement parce que les enregistrements figurant sur les disques ont tous été réalisés hors contexte – nous entendons par contexte les circonstances dans lesquelles l'artiste a l'habitude de jouer. Tous les témoignages racontés sur ces situations, sur sa musique et les différentes manières de la jouer montrent que ce qui été collecté n'est que fragmentaire.

Dans la pièce *Maromana*, Mama Sana aborde plusieurs thèmes. Elle adresse un adieu à Maromana, qui est aussi un prétexte à des réflexions et des conseils sur la vie conjugale ; l'artiste émet certains souhaits. Mais elle parle surtout d'elle même et de sa condition du moment. La musique commence souvent par des notes étouffées qui s'installent progressivement. Le rythme principal est[1] :

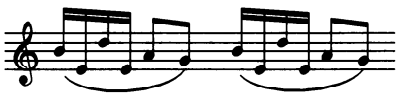
Certains connaisseurs la considèrent comme proche de la *rumba* afro-cubaine. Comme d'habitude, l'artiste exploite l'art de la répétition avec variations. Seule l'oreille attentive entend ces variations où Sana mélange et alterne sons clairs et étouffés, modifie le tempo, déplace les accents et utilise des notes d'agrément. Parfois elle augmente le volume sonore en dédoublant par exemple les notes à l'octave. En tout cas, la rythmique est saisissante et à la fois très moderne dans le sens où elle donne l'impression d'être quelque chose de familier. Depuis quelques années, nous avons eu l'occasion de faire écouter *Maromana* à différents musiciens occidentaux qui furent tout de suite saisis par son thème rythmique. La beauté de cette pièce est également due aux arrêts et aux respirations après lesquels le mouvement est relancé, souvent dans des notes aiguës. Cette notion de variation concerne aussi l'utilisation de la voix, que l'on peut décrire simplement comme crescendo-decrescendo. L'artiste utilise la voix projetée parfois proche du cri, la voix à intensité normale qui peut se rapprocher aussi de la voix parlée, par exemple quand elle est dans le récitatif.

[1] Il est à signaler que les quelques éléments de transcription présentés ici ne le sont qu'à fins analytiques. Vu la complexité de la musique, la transcrire revient en effet presque à commettre un viol.

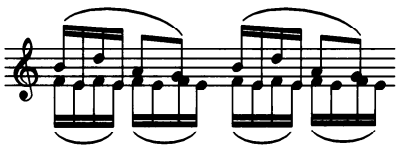
Somondrara rota, la «Jeune fille usée», est l'objet de plusieurs interprétations. Ce principe de variation dans la répétition est très particulier chez Mama Sana, même s'il ne lui est pas propre. On le retrouve dans cette œuvre de vieillesse. Souvent la formule rythmique initiale est:

Puis elle devient:

On remarque donc que les groupements rythmiques se resserrent, ce qui explique l'accélération. Au point de vue harmonique, on peut signaler la pratique de la formule suivante:



Puis la formule s'enrichit avec l'intervention discrète d'une seconde mineure:



Mañibola est par ailleurs une musique de jeunesse – qu'elle a apprise de son maître. L'interprétation dans la plage 17 du disque *Musique des Sakalava Menabe* (2000) est par contre une interprétation de vieillesse. Mama Sana commence en disant: «*Sarotsy raha toy*», «ceci est difficile». Est-ce difficile de jouer une pièce que l'on a appris pendant quatre-vingts ans ou de l'interpréter quand on est vieille? L'artiste continue en disant: «Je vais chanter *mañibola* car je m'arrêterai». De quel arrêt s'agit-il? Elle ne le dit pas.

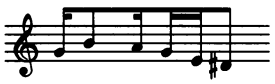
Mama Sana répète une formule mélodico-rythmique et harmonique. Parallèlement, elle alterne avec la voix parlée, le fredonnement, la voix projetée – parfois proche du cri. Dans ce chant, elle dit adieu à différentes personnes dont la famille princière Kamamy. Dans la deuxième partie apparaît un nouveau thème au volume sonore plus important. A l'intérieur de ce «paquet», il y a plusieurs variations infimes, suivies d'un arrêt brusque. Puis la reprise s'installe progressivement: A B A' C. Un dialogue s'instaure entre Sana et son instrument, ce dernier étant supposé se substituer à un personnage humain.

Comme plusieurs professionnels de rituels, notre artiste aime mélanger deux ou plusieurs morceaux. L'ensemble de la pièce dure longtemps, en tout cas largement

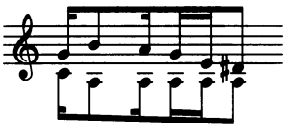
Fig. 3: Mama Sana (dessin de Fidy Roger Randrianarison).

plus que les trois ou quatre minutes «habituelles». La plage 16 du disque *Musique des Sakalava Menabe* (2000) en fait partie. Elle est composée de *Jagobon'ny nañoseña* et de *Terezy*. La première ne dure que 1'10" et la seconde 8'09". La pièce s'installe assez rapidement. A la *valiha*, le tempo de *Jagobon'ny nañoseña* est tout de suite rapide et entraînant. En revanche, l'émission vocale utilisée semble être contradictoire car elle est à bouche fermée au début. La suite présente une alternance de voix «normale» et de voix projetée, sur l'accompagnement d'une formule répétitive de *valiha*. Après une sorte de pause, une belle formule mélodique est jouée en interlude. Une autre introduction instrumentale accompagnée de voix à bouche fermée installe la deuxième partie. Au début, le son de la *valiha* est un peu étouffé; puis le volume sonore augmente, ainsi que le tempo. Ces manières de faire sont aussi fréquentes chez Mama Sana. Pendant un temps assez long, elle se lance dans la «fausse répétition» puis elle observe un arrêt brusque de la musique avant de

relancer. L'oreille attentive observera des variations. Souvent, le rythme donne une impression d'instabilité. La formule de base est:



Parfois l'accent se déplace. Ces variations et ces instabilités ont aussi lieu au niveau harmonique. La formule mélodico-rythmique est:



De temps à autre cette formule est exécutée sur une pédale de la, avec intervention occasionnelle de la note do#. Puis, de façon rapide et presque inattendue, Sana utilise des cellules mélodique ornementales. Ce procédé est un vrai signe de liberté expressive qui accentue le ton dramatique du récitatif. Le rythme est totalement entraînant. Puis à la fin, la musique s'arrête sur une cadence suspendue. Mama Sana n'annonce cette fin ni par une formule ni par un ralentissement de tempo. Cette sorte de cadence donne l'impression d'un arrêt sur l'interrogatif, en tout cas sans que rien n'y soit affirmé. En résumé, la musique de Mama Sana peut faire l'objet de toute une étude. D'une manière générale, elle aime la fausse répétition, c'est-à-dire l'insertion de plusieurs petites variations – rythmiques, harmoniques, vocales, etc. On peut dire que le rythme prend une grande importance dans sa musique. Et enfin, elle fait partie des champions de la forme ouverte: les éléments utilisés, comme la durée, sont généralement imprévisibles. Ces traits soulignent le caractère sans âge de la musique de Mama Sana.

D'autres éléments de vie

La cithariste avait eu l'occasion de faire des concerts en Europe. En 1983, elle fit partie d'une délégation malgache avec, entre autres, Rakotofrah, le flûtiste le plus connu de Madagascar. Ce dernier raconte que ce voyage lui a permis de connaître Mama Sana. Fasciné par son jeu, il en devint un grand admirateur: «J'ai l'habitude de voir et d'entendre la *valiha* depuis mon jeune âge; mais madame Sana est la plus particulière que j'aie jamais entendue. Personne ne joue comme elle et personne ne sait jouer comme elle [...] Je pense que c'est une personne possédée...» disait-il.

Dans ses concerts, Mama Sana était avec son amie Germaine. Cette dernière faisait l'accompagnement vocal et jouait du hochet *kantsa*. Lors de cette tournée, le duo s'est produit à la Maison des Cultures du Monde de Paris et au Festival des Arts Traditionnels de Rennes. Mama Sana aimait raconter ce voyage en Europe, et en particulier à Paris. Pour elle, Paris est synonyme de succès, d'attention à son

égard, notamment à sa santé, d'abondance... C'est pourquoi on entendra jusqu'à la fin de sa vie «Paris me manque...» En 1996, Mama Sana nous a demandé de l'amener en France. D'emblée, une pareille demande, venant d'un personnage si particulier et âgé nous a beaucoup embarrassé. Elle expliqua que c'était surtout pour soigner son œil qu'elle voulait venir en France. Mama Sana était convaincue que si cet œil avait été soigné, sa force vitale s'en serait trouvée augmentée. Mais comment répondre à cette requête?

Cependant, ces conversations ne sont pas tombées dans l'oreille d'un sourd. Par ailleurs, pendant cette rencontre, notre équipe demanda à notre amie si elle aimerait que notre future association porte son nom. Après nous avoir posé des questions sur nos projets, Mama Sana accepta avec joie cette proposition. C'est ainsi que l'association Sana Madagascar fut créée. Sylvie Rifflet, l'un des membres fondateurs lia une amitié particulière avec Mama Sana. Elle est venue lui rendre visite et confia au sous-préfet de l'époque la suite des soins qu'elle prodigua à sa vieille amie. Quelque temps après son retour en France, Mademoiselle Rifflet trouva une organisation qui accepta de prendre en charge le voyage et les soins de Mama Sana à Paris. La réservation d'avion était faite. Une lettre fut adressée à l'adjoint au maire de la ville de Mama Sana, Belo-sur-Tsiribihina, pour qu'il s'occupe de ses papiers et avertisse l'intéressée. La réponse tarda, et elle fut tragique: Mama Sana était décédée. C'était en mars 1997. Son enterrement fut organisé rapidement, d'une manière provisoire. Une année plus tard, l'équipe de l'association Sana Madagascar était sur place. Elle organisa alors une grande cérémonie funéraire. La veille de l'inauguration de son nouveau tombeau, un document vidéo sur la fin de la vie de Mama Sana fut projeté publiquement. Cette soirée était animée par la présence d'un joueur aveugle de cithare sur caisse *marovany*. Deux jours après, on inaugura sa case, aménagée en musée. C'était au mois d'août 1998.

C'était la première fois qu'on «canonisait» ainsi une artiste à Madagascar. Sa mort fut une grande perte pour la culture menabe sakalava et malgache en général. Depuis sa disparition, plusieurs manifestations ont été organisées en son honneur.

Echos...

«Si le bois est bon pour être pirogue, c'est qu'il a poussé sur une bonne terre» dit un proverbe malgache. Nous avons vu que malgré son origine antandroy, Mama Sana a choisi d'être Sakalava. Fière de son choix, elle lui resta fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Sans vouloir en aucun cas le contester, il ne serait pas inintéressant de connaître un peu de cette terre de naissance de l'artiste, l'Androy. Il n'est pas exagéré de dire que cette région est un véritable pays de musique. D'une manière générale, les Antandroy sont plus musiciens que le reste des Malgaches. Dès leur plus jeune âge, ils sont largement immergés dans la musique. Vers l'âge de cinq ou six ans, garçons et filles savent au moins danser le pas de la danse *tsinjabe* et pratiquent les jeux vocaux *galeha* ainsi que les halètements *rimotsy*. Il en va de même pour les percussions corporelles, le tambour *langoro* et différents chants. Même l'Antandroy

ordinaire connaît un minimum de pratiques musicales. Quand Sana a quitté l'Androy pour aller chez les Sakalava, elle avait déjà reçu une éducation musicale assez complète, comme tous les Antandroy.

Elle était certainement déjà très sensible à la musique, d'autant plus qu'à cette époque, l'Androy était encore très préservé des influences extérieures. C'est donc avec ce bagage et cet antécédent musical que Sana est partie pour apprendre d'autres musiques. Ce qui explique l'existence de rythmes proches de ceux des Antandroy dans la musique de Sana. Parmi les actuels chanteurs de variétés renommés à Madagascar, plusieurs ont été formés soit dans les campagnes antandroy, soit dans la communauté antandroy en migration. Cet attachement à la musique est beaucoup plus important encore chez les castes nobles dont la famille d'origine de Sana fait partie.

Dans la partie nord de l'Androy dont elle est issue, les nobles Ndremañary sont célèbres. Comme par hasard et, curieusement, la chanteuse américaine Tina Turner est de la même caste que Sana. Certainement une cousine lointaine car le mariage entre familles est courant chez les Antandroy, surtout parmi les nobles Ndriamañary. De mère et de père Antandroy devenus Américaine, Tina a conservé quelque part les « germes » musicaux du pays des épines.

Le mot de la fin

Depuis près d'un siècle, beaucoup de gens ont quitté l'extrême sud de Madagascar, pour fuir la sécheresse endémique du pays des épines. Les uns sont partis vers le nord de l'île, les autres comme esclaves ou « engagés » dans les champs de canne à l'île de La Réunion. Avec les noms, on en retrouve aussi des traces en Afrique du Sud. Bon nombre de missionnaires protestants américains travaillant dans l'Androy sont rentrés avec les autochtones. C'est portée par ces différents courants que Sana s'installa dans le Menabe et devint Sakalava.

Certes, le fait d'être une bonne musicienne facilita cette assimilation et cette intégration. Par ailleurs, n'oublions pas que, dans plusieurs pays d'Afrique, des années après la colonisation comme ailleurs dans le monde, au lendemain de la chute du mur de Berlin, le mot ethnie évoque un nouveau problème. En tout cas à Madagascar, le plus souvent, on est de tel groupe ethnique avant d'être malgache. Au moment, où nous écrivons ces lignes la manipulation de « l'ethnique » est cruelle. Face à ce problème, les admirateurs de Mama Sana ne sont pas seulement fascinés par la musique, mais également par ce modèle de tolérance, cet exemple d'ouverture en matière d'identité : choisir d'être autre que son appartenance d'origine. Une passion de l'autre est aussi un thème que l'on retrouve dans ses nostalgies mises en musique. L'artiste a tant aimé l'autre qu'elle est devenue cet autre qu'elle n'était pas. Il s'agit là de quelque chose d'éminemment éthique. Une pratique de vie qui fait penser à la philosophie de Levinas.

Mais l'autre, le radicalement autre dont Mama Sana avait peur, c'est la mort. La liberté se découvre peut-être dans l'expérience de l'angoisse, mais elle trouve sa

limite avec la mort. Savoir mourir nous incite à chercher une carrière, à projeter un renom, à ambitionner une identité. Et si les funérailles sont l'occasion de grandes manifestations musicales à Madagascar, il est moins fréquent que les artistes parlent de leur propre mort en chanson. Est-ce qu'après la vie, l'être retournera au néant, au non-être ? Est-ce cela que Mama Sana a mis en musique ? Ou tout simplement, le pessimisme est-il un jeu dans l'art ? Ce point de vue sartrien semble en harmonie avec la vie de Mama Sana. Le souvenir de l'unique et dernière joueuse de *valiha* est resté gravé dans la mémoire d'un peuple. « Merci car, grâce à vous, notre histoire est vivante » disait un doyen sakalava à l'issue de l'inauguration du musée Mama Sana. Cette grande artiste n'est certes plus de ce monde ; mais sa musique, elle, demeure immortelle

Références bibliographiques

TALOHA
1986 *Taloha* 10. Revue du Musée d'art et d'archéologie. Tananrive : Université.

GOEDEFROIT Sophie
1998 *A l'ouest de Madagascar, le sakalava menabe*. Paris : Karthala-ORSTOM.

LUPO Pietro
1993 « Un culte dynastique a Madagascar, le Fitampoha », *Etudes Ocean Indien* 16. Paris : INALCO : 31-59.

RANDRIANARY Victor
2001 *Madagascar les chants d'une île*. Arles : Actes Sud / Paris : Cité de la musique.

Références discographiques

1992 *The legendary Mama Sana*. The Kaiser / Lindley Madagascar project. Sanachie LC 5762.
1997 *Madagascar : Anthologie des voix*. Enregistrements et texte : Victor Randrianary. MCM / INEDIT W 260076.
2000 *Madagascar Musique des Sakalava Menabe, Hommage à Mama Sana*. Enregistrements et texte : Victor Randrianary. MCM / INEDIT W 260093.

RÉSUMÉ

Cet article témoigne du courage, de l'éthique et du succès, ainsi que des tourments d'une musicienne. A Madagascar, il demeure essentiel de connaître ses racines et son appartenance ethnique. Or Mama Sana a abandonné volontairement sa communauté d'origine pour se faire adopter par une autre : un acte inhabituel que les siens pourraient ressentir comme une trahison, mais aussi un choix motivé par la passion de l'autre. A une époque où l'intolérance ethnique devient cruciale, la démarche de Sana est exemplaire.

La vie de cette musicienne attitrée de la famille princière fut une suite ininterrompue de succès. Et pourtant, la souffrance de la nostalgie maladive appelée *jagobo* est au cœur de sa musique. Elle mettait en musique la peine des individus, pour que toute la société s'y associe. Sana plonge au plus profond de son inspiration pour chanter la nostalgie et la passion amoureuse, qui l'amènent à décrire ses propres passions. A la fin de sa vie, cette virtuose de la *valiha*, adepte de la forme ouverte, se nommait elle même «jeune fille usée». L'angoisse d'un second exode l'avait alors assaillie au point de devenir musique, du connu à l'inconnu, de la vie à l'au-delà.

HISTOIRE DE VIES, HISTOIRE D'UNE VIE
Damily, musicien de *tsapiky*, troubadour des temps modernes

Julien Mallet

Histoire de vies, histoires d'une vie, témoignages d'un parcours rythmé, sinueux et mouvementé qui n'est pas achevé. Histoires du *tsapiky*, musique emblématique de la région de Tuléar[1] au cœur de processus identitaires complexes, musique d'une Histoire :

> « Madagascar a six enfants[2].
> Cinq sont des garçons, seule Tuléar est une fille.
> Écoutez bien les amis, je vais vous raconter
> Je vais vous raconter l'histoire de Tuléar
> Cette Tuléar mes amis, est une très belle fille.
> Elle porte pour chapeau le *tsapiky*,
> Comme boucles d'oreilles de l'or,
> elle est parée de saphir
> ... chaussée de charbon de terre »[3].
> (« Madagasikara », chanson composée par Damily)

Concerts, matchs de foot, propagande politique, cérémonies de circoncision, de mariage, enterrement, secondes funérailles ou réfection d'un tombeau, célébration d'un événement heureux comme une naissance ou l'achèvement de la construction d'une maison, fin d'un malheur comme le rétablissement d'un membre de la famille atteint d'une maladie grave ou une sortie de prison... En ville, à la campagne, pour toutes ces occasions le *tsapiky* est convoqué.

Il est à la fois témoin et acteur d'une société qui se cherche dans une improvisation collective où chacun puise dans des « répertoires multiples » des pratiques perpétuées, ajustées, inventées ou recréées, du sens, des réponses à une situation incertaine.

Acoustique ou amplifié, joué à l'accordéon, avec des *mandaliny*[4] ou par des *orchestres* électriques, le *tsapiky* met en œuvre tout un jeu d'appropriations et de

---

1 Sud-Ouest de Madagascar

2 Madagascar est divisé en six provinces depuis peu « autonomes ».

3 Traduit du malgache par l'auteur.

4 Luth en bois qui prend de multiples formes. Il peut comporter de une à six cordes et sa taille varie de moins d'un mètre à plus d'un mètre cinquante.

réappropriations multiples. Si « L'acculturation n'est pas un processus mécanique et rien ne "surgit comme par miracle" du simple contact entre cultures ou porteurs de cultures » comme le souligne Balandier (1963 : 3), il faut alors comprendre l'implication des acteurs dans le processus et repérer ceux qui jouent le rôle de révélateurs sociaux, ici l'une des figures phares du *tsapiky*, guitariste virtuose, célèbre dans la région de Tuléar :

> Je m'appelle Mbola Anjarasoa Emilson dit Damily. Quand j'étais petit, on m'appelait Dadamily : contraction de *dada* qui veut dire enfant et Emilson, aujourd'hui Damily. Je suis né à Tongobory en 1968, le 17 novembre 1968. [...] Aujourd'hui c'est le jour pour discuter avec Julien. Julien c'est mon copain [rire] qui habite à Paris, Julien l'ethnomusicologue [rires].

Mobilité : de la famille aux réseaux

L'enfance de Damily est révélatrice d'une société où l'univers familial, l'espace de production et de reproduction qui correspondent à une unité familiale, sont en crise

> Bon... nous, dans la famille, on est huit personnes « même mère », cinq filles et trois garçons. On est huit mais on n'a pas le même papa parce que j'ai pas de père moi[5]. Les autres ils ont un père sauf moi donc c'est pour ça que je n'habitais pas avec eux, parce que quand j'avais cinq ans mon grand-père m'a emmené. A ce moment-là ils étaient encore vivants mon grand-père et ma grand-mère et c'est eux qui se sont occupés de moi.

Dans ce contexte familial éclaté, Damily hérite néanmoins de ses aînés un certain savoir, notamment par la transmission de pratiques locales particulières :

> De cinq à douze ans je gardais les zébus de mon grand-père. Je faisais des *ringa*[6] aussi. Ma mère travaillait la pêche car elle est pêcheuse. C'est elle qui m'a appris le *ringa* car quand elle était jeune, elle était spécialiste du *ringa*, elle a appris à mon grand frère et mon petit frère aussi. [...] Mon grand-père faisait ça avant c'était sa spécialité.

Une certaine connaissance des plantes a également été transmise à Damily par son grand-père. Ce dernier est *mpitaha* (guérisseur), pratique qu'il a transmis à sa fille (la mère de Damily) et qu'il a lui-même héritée de son père.

---

[5] « Les enfants nés hors mariage [...] sont considérés comme n'ayant un lien qu'avec leur mère, et non avec leur père "biologique" (*tsy mana baba*, l'enfant n'a pas de père) » (Astuti 1998 : 74, n. 22)

[6] Lutte traditionnelle.

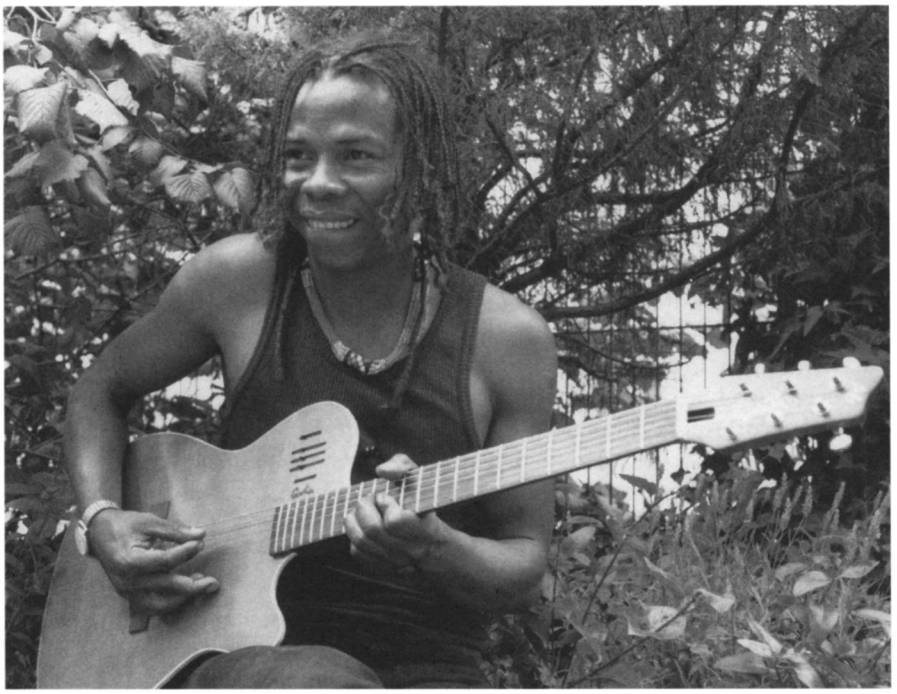


Fig. 1 : Damily, figure emblématique du *tsapiky* dans la région de Tuléar. Photo : Flavie Jeannin

Damily est, dès son plus jeune âge, personnellement marqué par une expérience forte des croyances locales :

> Ma mère, avant moi, a accouché d'un garçon qui est mort. Il s'appelait Jean Noël. Il est mort quand il avait trois ans je crois. Donc quand ma mère est tombée enceinte de moi, le jour de ma naissance, mon grand-père a dit qu'il ne fallait pas me couper les cheveux jusqu'à l'âge de dix ans, donc les gens ne savaient pas que j'étais un garçon, ils croyaient que j'étais une fille. [...] C'est une croyance malgache ça, parce que mon grand-père il croyait qu'il y avait des fantômes qui avaient tué le petit, donc pour me protéger des fantômes, parce que ça veut dire que ma mère n'avait pas de chance pour les garçons parce qu'elle a accouché de beaucoup de filles et quand elle a accouché d'un garçon il est mort, donc mon grand-père lui a dit « laisse-lui les cheveux longs pour qu'il ressemble à une fille pour tromper les fantômes ». Voilà, quand j'ai eu dix ans ma mère m'a coupé les cheveux, après ça va, j'avais le droit de jouer avec d'autres copains. Parce qu'à ce moment-là c'était difficile, par exemple comme si toi tu arrivais chez nous, tu me touches pas quoi, parce que si tu me touches tu payes. On dit que c'est *mifaratse*, *atrambo*, juste ma mère et mon grand-père et ma grand-mère et mon frère et ma sœur ont le droit de me toucher mais pas les autres.

De telles pratiques sont courantes à Madagascar. Lorsqu'un événement grave et inexplicable survient, on se retourne vers *l'ombiasa* (devin) afin d'interpréter et de résoudre le malheur. L'*ombiasa* édicte des règles à suivre pour réparer une faute commise (source de la colère des ancêtres), pour se protéger d'un mauvais sort ou d'esprits malveillants. L'enfant considéré comme faible est une proie facile pour des esprits ayant des intentions néfastes. Damily est mis à l'écart par souci de protection (*mifaratse, atrambo*) jusqu'à ce qu'il soit considéré comme moins vulnérable. Afin de conjurer le sort, et pour détourner l'attention des esprits, l'enfant prend l'apparence du sexe opposé au sien. Son vrai nom est souvent caché. Si des règles sont transgressées, il faut réparer la faute par des sacrifices ou des dons d'argent.

Guérisseur, le grand-père de Damily est aussi *ombiasa*, il maîtrise l'astrologie et l'art divinatoire. C'est lui qui, à la naissance de Damily, décide qu'il prendra l'apparence d'une fille. Il lui donne également son *anarambinta* («nom du destin»): *Mbola* qui correspond au signe de l'épi ou de la vierge et au sixième mois malgache (*asombola*)[7]. *Mbola* («encore») est également un nom habituellement donné lorsqu'un enfant précédent est décédé ou a eu un grave problème. L'attribution du nom peut avoir de multiples fonctions dont celle de conjurer le sort ou d'influer sur la destinée de l'individu qui le porte comme pour le deuxième nom de Damily qui lui a été donné par sa mère: *Anjarasoa* («Bonne destinée»).

S'il y a bien transmission, cet héritage n'est qu'une des dimensions intervenant dans la construction du parcours de Damily. Les «catégories reçues» et leur réévaluation en fonction de la situation s'articulent, se construisent, se réinventent ensemble à partir d'une configuration nouvelle qui met en jeu des éléments multiples et hétérogènes. L'intériorisation du contexte amène les familles à utiliser des éléments qui font désormais partie de leur «répertoire».

L'école est une des institutions sollicitées au-delà de la famille et non des moindres; elle est, pour Damily, un des premiers enjeux de la mobilité.

> J'ai vécu avec mon grand-père et ma grand-mère, c'est eux qui m'ont amené à l'école quand j'avais douze ans pendant plusieurs années. Le directeur de l'école avait un problème avec moi, il y avait des histoires de famille... C'était pas bon, il me frappait, il me tirait les cheveux, les pieds n'étaient plus par terre, il m'arrachait les cheveux en me tirant en l'air. Il m'a renvoyé. Il a envoyé mon dossier en disant que j'étais renvoyé. En fait sa sœur était mariée avec mon grand frère, ils avaient trois enfants et il y a eu des problèmes; ils se sont séparés, donc il y avait des rancunes et c'est pour ça qu'il m'a fait renvoyer.

On notera, ici, l'enchevêtrement de différents registres.

> Après ma mère m'a envoyé à Tuléar, «vas-y Damily car il y a beaucoup d'écoles là-bas, ta sœur habite là-bas, tu n'auras pas de problèmes de logement». Moi je connaissais déjà Tulear car j'avais été en vacances, donc je

[7] Lunaire, le calendrier malgache est mobile.

> lui ai dit «je connais bien Tuléar maman, tu peux me faire confiance». Donc elle m'a donné de l'argent, c'est elle qui m'a acheté les cahiers et tout ça pour là-bas.

L'avenir de Damily ne dépend plus des possibilités offertes au sein de la famille, mais de l'acquisition, à l'extérieur, de compétences et de savoirs individuels pour laquelle sa mère décide d'investir. Comme pour compenser l'éclatement de la famille, mère et fils reconstruisent un lien à travers l'école.

Face à la déstructuration des familles, le recours à la mobilité à travers les réseaux familiaux est une réponse pratiquée et elle aussi transmise depuis longtemps...

> Le père de mon grand-père venait de Bezaha, pas de la ville mais de la brousse de Bezaha, il était agriculteur, mais à l'époque des colons, son cousin travaillait avec les colons à Tongobory dans les plantations. Dès que les colons sont partis, son cousin a appelé le père de mon grand-père pour qu'il vienne travailler avec lui dans les plantations qui lui appartenaient depuis que les colons étaient partis. Donc mon grand-père est né à Tongobory.

Mais le contexte, les motivations et les conditions de la mobilité eux ont changé:

> Donc j'ai été a Tuléar à l'école Collège luthérien [...] Après quelques années j'ai arrêté, je voyais que les mecs diplômés ne faisaient rien, qu'ils n'avaient pas de travail et puis ça commençait à devenir le bordel mes études, tu sais les études si tu es étudiant et qu'il y a d'autres trucs à côté... c'est pas bon les études mélangées avec d'autres choses. Parce que mes amis étaient «bandit-bandit» quoi, parce qu'on sortait le soir, on n'était pas encore adultes à cette époque, mais déjà on sortait le soir. J'habitais avec eux, à côté de chez eux donc je faisais pareil qu'eux. On allait en boîte, au *Chat botté*, pour apprendre la danse. Je rentrais gratuit car je dansais bien et cela mettait de l'ambiance. Aussi j'avais une copine bandit quoi, elle cherchait des mecs le soir pour chercher de l'argent, *makorela*[8] quoi et tous les matins elle venait chez moi et me donnait de l'argent. J'avais pas d'argent, elle était pas obligée mais, le soir je l'accompagnais. Ma sœur chez qui j'habitais faisait du commerce avec Morondava, elle était souvent absente donc chez moi c'était toujours le bordel tous mes copains passaient, tous les soirs c'était le bordel.

Même s'il s'agit ici d'un discours reconstruit, les orientations de vie que prend Damily constituent des moyens plus rapides et plus sûrs que l'école de mener une vie citadine conforme aux aspirations d'un jeune attiré par de nouveaux modes de consommation. Son choix est à replacer dans un contexte où la ville n'offre que peu d'opportunités d'intégration. Encore aujourd'hui, on peut estimer à environ

[8] Maquerelle, prostituée.

3363 le nombre de travailleurs déclarés[9] pour une population de plus de 100 000 habitants. En l'absence d'un cadre familial fort, Damily privilégie la constitution d'un réseau d'amitié plutôt que l'individualisation de son parcours par l'école et la réussite individuelle «sans les autres». L'intégration de Damily à la ville passe par la reconstitution de nouvelles solidarités. Comme beaucoup d'autres, il se construit un mode d'existence où solidarité et processus d'individualisation ne sont pas incompatibles. Ce choix, s'il implique l'inscription dans la marginalité, donne du sens à cette dernière dans la mesure où elle permet des modalités de gestion de l'acculturation. Il comporte des risques, mais il peut aussi être une manière de dégager des espaces de créativité. L'importance du *tsapiky* à Tuléar est à relier à ce double mouvement qui témoigne d'un parcours typique de ceux qui se font les «passeurs» d'un mode de vie à un autre en refusant, par leur pratique, l'impossibilité de communication entre les cultures, la distance culturelle comme insurmontable.

La construction et l'affirmation des nouveaux liens sociaux passent par l'appropriation de nouveaux codes, de nouvelles pratiques. Si Damily vient d'un contexte villageois, la distance profonde qui opposerait un «monde de la campagne» à celui de la ville, la «tradition» à la «modernité», ne semble pas pour autant insurmontable. Ainsi, pour un temps, Damily devient Ramika...:

> J'ai appris le smurf à Tuléar, quand j'allais au *Chat botté*, parce que ça c'est pas une danse malgache ça ! Il y avait du smurf et du rap donc je voyais ça. Après il y a un mec qui m'a appris ça, donc j'ai travaillé cette danse-là moi et j'ai fait des concours jusqu'à Ambovombe au sud en pays tandroy. [...] A ce moment-là, à Tuléar, on était un peu fou avec le smurf et tout ça. Tous les matins on prenait un magnéto, j'avais un pote qui avait un magnéto et allez on allumait le magnéto et allez on dansait sur la route, ah... on se bagarrait toujours avec la police. La police n'aimait pas ça. Au *Bazary be* on s'arrêtait en plein milieu et tout le monde s'attroupait tout autour. A ce moment-là je m'appelais Ramika moi c'était mon nom de smurf, Ramika ça vient de Ra (préfixe malgache) et Mika de Michael (Jackson), parce que c'est à partir des films de Jackson qu'on a trouvé les trucs de smurf et tout ça. Après il y avait les trucs de break dance qui sont arrivés et tout ça, on a vu ça au cinéma Tropic à Tuléar. Tous les week-end après-midi pour passer le temps on allait au cinéma.

Ce changement de nom est un témoin fort de l'interaction entre «catégorie reçue» et «contexte perçu» (Sahlins 1989: 150). Une fois encore le nom donne existence... «Dans un milieu social fluctuant, où les formes reçues de la tradition se défont ou se modifient, où les formes nouvelles se constituent dans l'incertitude et la précarité, l'individu se révèle, à la fois, dépaysé, disponible et contraint à l'innovation» (Balandier 1955: XVII). L'apprentissage de la ville passe ici par l'inscription dans

[9] D'après le chef de service du ministère de l'Emploi de Tuléar pour l'année 1999.

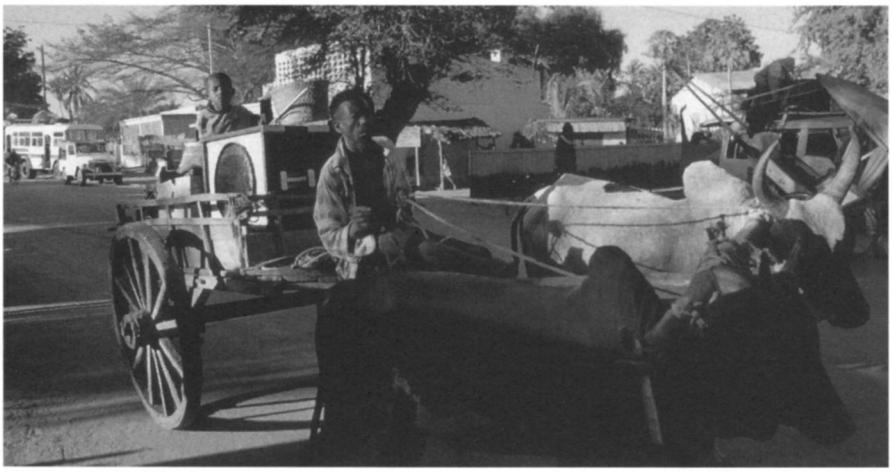


Fig. 2: Quel que soit le moyen de transport, instruments de musique, amplis et groupes électrogènes font toujours partie du voyage. Photo: Flavie Jeannin

une certaine marginalité. La «culture urbaine», si l'on peut l'isoler comme telle, est entre autres pour les jeunes une culture des bandes, de la violence.

> L'ambiance à Tuléar à l'époque c'était galère. Aujourd'hui c'est fini, parce que la police a arrêté tout ça. A l'époque Tuléar était connue comme la ville de Madagascar où il y avait le plus de bandits quoi. Il y avait des grands bandits, des meurtres. Donc la police a fait des missions ils ont tué beaucoup de bandits. Il y avait beaucoup de bandes [...][10]

Si la marginalité est désordre dans la ville censée représenter l'ordre, les bandes sont aussi vécues comme un ordre dans une ville qui n'offre que le désordre. La marginalité est une réponse à la violence des rapports sociaux. Cependant, elle comporte un danger de dérive que les individus ne sont pas toujours à même de maîtriser. Ainsi, lorsque la situation devient critique, la rupture devient nécessaire pour Damily. Il utilise alors ses liens avec la campagne comme une ressource lui permettant de quitter la ville.

> Donc après: retour à Tongobory mais ma mère n'avait pas envie que je reste avec elle «bon tu vas aller à Bezaha» parce que là-bas il y a des cultures de riz donc elle croit que s'il n'y a pas de travail là-bas je pourrais

[10] A cette époque (années 1980), Tuléar est un lieux de forte insécurité et d'une tension dont l'un des aspects est la multiplication de «bandes» de plus en plus actives et dangereuses. Aujourd'hui les acteurs les plus entreprenants de ces regroupements ont majoritairement déplacé leurs activités et leur lieu de vie en suivant un phénomène de «ruée vers l'or» dû à la découverte récente de zones de saphir (Sakaraha, Ilakaka...).

> cultiver le riz, j'avais une sœur qui faisait ça là-bas, elle voulait que j'aille faire la même chose là-bas pour me calmer parce qu'elle pensait que c'est l'argent qui me faisait tourner la tête[11]. Mais j'étais content de quitter Tuléar car cela allait trop loin. Bon, donc je suis allé à Bezaha. Là-bas mon petit frère, Rakapo, jouait de la batterie dans un groupe qui s'appelait *Bazary sy groupe*. Rakapo a dit au propriétaire des instruments « Bon ! Si tu veux mon frère qui est là joue de la guitare ». Je savais jouer de la guitare car ma mère m'avait fait une guitare en bois (*Taly rano*[12] à cinq cordes) quand j'étais petit. Donc j'ai essayé et le mec a aimé et il m'a pris dans le groupe comme deuxième solo, Dago était le premier solo.

Damily n'a pas pu trouver en ville des conditions d'existence qui lui conviennent. La proposition de sa mère de gagner sa vie grâce à des activités agricoles perçues aussi comme une « école de sagesse », comme un retour à la norme, n'est pas non plus envisageable. Damily trouve dans la musique une médiation lui permettant de refuser le no man's land dans lequel il se trouve.

> A cette époque [à Tuléar, avant d'aller à Bezaha] je tournais mal. [...] C'est la musique qui m'a sauvé, c'est pour ça que je respecte la musique, que je reste avec, c'est la musique qui a sauvé ma vie.

L'apprentissage de la musique c'est aussi l'apprentissage d'une forte discipline mais celle-ci n'est pas subie, elle est choisie. Le choix de la musique implique de nombreux sacrifices, comme on le verra, mais il s'accompagne d'une reconnaissance personnelle tout en changeant la nature de la marginalité. La différence construite est valorisante dans la mesure où le *tsapiky*, en ville comme à la campagne, est une valeur partagée.

> Il y a beaucoup de musiciens qui profitent de leurs allers et venues pour faire aussi du commerce, mais moi je ne fais que de la musique, chacun son idée mais moi je ne garde que le travail avec ma guitare parce que je l'adore quoi. Si je fais autre chose à côté de la guitare, ça m'énerve et puis la guitare je crois que c'est dur, c'est difficile, il faut faire que ça, donc je suis resté avec ça, je gagne ma vie avec ça quoi, pourquoi faire autre chose à côté ? Et puis tu sais les trucs d'argent c'est pas pareil, le business c'est pas ça...

A 19 ans, Damily entame son parcours de musicien professionnel par le biais de son frère avec *Bazary sy groupe*. C'est une nouvelle expérience de la mobilité qui commence, selon des modalités d'intégration différentes, à travers l'inscription dans un système labile, celui des orchestres de *tsapiky*. Intégré dans le groupe, Damily découvre vite le caractère « nomade » des musiciens de *tsapiky*.

---

[11] Sur le rapport à l'argent à Madagascar, voir notamment Fieloux et Lombard (1987: 133-144) et Althabe (2000).

[12] Fil de pêche. Les cordes de la guitare sont en fil de pêche.

> Et puis ça a bien marché, on jouait partout donc j'ai changé le nom du groupe qui est devenu *Miriorio*.

Ce changement de nom est significatif. *Miriorio* exprime le fait de bouger partout, en permanence et sans limite (litt.: «vagabonder»). Pris dans le tourbillon des orchestres de *tsapiky*, Damily se retrouve à Tuléar quelques années plus tard.

> J'étais venu à Bezaha en 1987. En 90 il y a un propriétaire de matériel de Tuléar qui s'appelle Zia, le matériel s'appelait *Safodrano*[13]. Avec le groupe *Miriorio* c'était fini parce que le propriétaire avait fait des examens de gendarme et après il est parti à Tana, donc le groupe s'est arrêté[14]. Donc je suis parti à Tuléar pour jouer dans le groupe *Safodrano*. Je travaillais pour lui de 90 à 97.

L'accès à la ville ne se fait plus par la famille, mais par le propriétaire du matériel. Damily s'insère dans le système des orchestres de *tsapiky*. Le «propriétaire» ou «chef d'orchestre» nourrit et loge les musiciens. Il fournit les instruments. En retour, les musiciens sont à sa disposition. Pendant sept ans Damily reste dans cette «structure» ce qui n'est pas synonyme de stabilité, la mobilité continue.

> [...] A une époque j'habitais à Sakaraha car en fait j'étais venu là-bas pour une cérémonie et après j'en ai trouvé beaucoup à côté, quoi, donc j'ai décidé d'habiter là pour ne pas faire toujours des allers-retours Tuléar Sakaraha parce que c'est loin.
>
> [...] J'ai quitté ma famille très tôt et avec tous les concerts c'est difficile ! Durant toutes ces années j'ai vu très peu ma mère, je n'avais pas le temps. Je ne la voyais jamais sauf s'il y avait des cérémonies vers Tongobory, j'arrête la voiture, et je passe chez elle discuter un petit peu pendant une demi-heure, quoi, après voum parti et hop ! C'est comme ça. Mais je n'oublie jamais ma mère, je lui envoie régulièrement de l'argent. Par exemple il y a des gens qui font du commerce de poisson, des pêcheurs, ils font du commerce dans les marchés, Sakaraha Tongobory, Tuléar Tongobory, Betioky comme ça. Par exemple quand j'étais à Sakaraha il y avait une fille amie de ma mère qui faisait du commerce donc je lui donne pour qu'elle amène à ma mère [...]
>
> Je ne revenais même pas en vacances à Tongobory, parce qu'il fallait que j'apprenne, que je travaille la guitare. Je n'ai jamais craqué, je ne me suis jamais dit que j'allais rentrer à Tongobory, tout s'est enchaîné.

---

[13] «Inondation», «déluge».

[14] On notera comment ici l'activité de «chef d'orchestre» ne semble pas correspondre à une vocation, mais plutôt à une activité mercantile...

La musique, bien qu'inscrite dans une relation de dépendance prend de plus en plus la forme d'un projet de vie. Damily assume la rupture, le coût de l'individualisation de son parcours.

> Au début c'était dur, j'avais la nostalgie, mais après j'ai changé de sentiment, à Tongobory c'est *sadia*[15] et tout ça et après j'ai essayé le pantalon aussi quoi.

Dans un même mouvement, l'absence de cadre familial encourage la mobilité, la mobilité affaiblit les anciens rapports familiaux. En contrepartie, l'absence de sédentarisation favorise la multiplication et l'utilisation des réseaux constitués de relations d'amitié, mais aussi familiales.

> Un jour les autres éléments du groupe sont partis. Alors j'en ai trouvé d'autres. J'ai été à Bezaha chercher mon petit frère Rakapo qui connaît ma musique et la guitare, il est devenu mon remplaçant. C'était en 96. Le batteur, j'ai trouvé Naïvo à St Augustin. J'avais été jouer là-bas. A un moment le batteur était parti avec une fille donc: manque ! Donc Naïvo était là et il m'a dit «Damily je sais jouer de la batterie si tu veux j'essaie». J'ai vu qu'il connaissait bien, parce qu'avant il habitait Tuléar donc il connaît bien un peu. Donc je lui ai dit «si tu veux viens avec moi». Je l'ai ramené à Tuléar. Il habitait avec moi, avec *Safodrano*. Après, j'ai trouvé une fille pour le chant en plus de Pike qui chantait. J'ai trouvé Nesy, une fille copine de Rakapo, la cousine d'un batteur copain de Rakapo. Elle m'a invité chez elle, et m'a dit «avant que je chante avec toi Damily coupe mes cheveux» je suis allé chez elle et après on était ensemble. On a donc travaillé ensemble le chant, je trouvais les mélodies du chant et on travaillait ensemble. Puis au bout d'un moment cela n'allait plus entre nous, il y avait des problèmes sans arrêt, on s'engueulait car elle était très jalouse, et moi j'aime pas ça parce que c'est pas ça la musique. Donc elle est partie. Alors j'ai trouvé Gany Gany à Mahaboboke. Il y avait un matériel[16] qui habitait à Mahaboboke et à ce moment là ils ont trouvé un concert mais il n'avait pas de soliste[17].
>
> [...] A Sakaraha j'ai trouvé Lava qui était chanteur du groupe *Zanabara*. Il voulait jouer avec nous car cela ne se passait pas bien avec le propriétaire du groupe *Zanabara*. Pendant ce temps le propriétaire de *Safodrano* a trouvé un concert à Tuléar. Il a loué le matériel à Tuléar mais il manquait un bassiste. Il avait trouvé un soliste pour me remplacer: Rabe et un batteur mais il a pas trouvé de bassiste. Donc le propriétaire est venu

[15] Pagne traditionnel.

[16] Un propriétaire de matériel.

[17] Les guitaristes sont appelés *solistes*. Le fait d'être membre du groupe *Safodrano* n'empêche pas Damily de jouer occasionnellement pour d'autres groupes en fonction des opportunités. Certains musiciens ne se fixent jamais à un groupe, ils sont «mercenaires».

> à Sakaraha pour chercher le bassiste, Tovy est allé avec lui à Tuléar. Lava à ce moment-là jouait un petit peu de basse donc je lui ai dit de faire la basse. Après Lava a pris le goût de la basse, il m'a demandé de bien lui apprendre.

Rakapo, Naïvo, Nesy, Gany gany, Lava, sont autant de rencontres suscitées, hasardeuses, professionnelles, amicales ou amoureuses qui témoignent d'une réalité faite de pénurie, dislocation, reconstitution et précarité des groupes : celle d'un marché naissant.

> Après il y avait de plus en plus de cérémonies, donc le propriétaire de *Safodrano* a décidé de faire *Safodrano I, II*, après *Safodrano III* après *Safodrano IV* et *V*. Pour les instruments, on achetait des vieilles guitares et on les réparait. A ce moment il n'y avait plus de cordes alors on jouait avec des cordes de [freins de] bicyclette.

Ce « bricolage » créatif, dynamique mais fragile et conflictuel, préside à la constitution du métier de musicien de *tsapiky*.

Conflits et modes de régulation

L'échange entre Damily et le propriétaire de *Safodrano* est un échange inégal.
Au début :

> [...] Je travaillais pour lui pas pour moi ! Pour moi c'était comme une école de musique, j'apprenais mais j'étais pas payé, j'étais nourri logé mais pas payé.

Puis quelques années plus tard au moment de la multiplication des *Safodrano*...

> [...] Ca marchait très bien, donc après j'ai dit au propriétaire : « est-ce qu'on peut faire un enregistrement pour sortir une cassette pour que les morceaux sortent » parce qu'il y avait beaucoup de mecs qui volaient les morceaux. Donc il a accepté. On est monté à Tana pour l'enregistrement. Après ça a bien marché. Il était riche mais il ne me payait rien ! Que la bouffe et les frais de déplacement ! Bon mais j'ai rien dit parce que c'est pas moi qui ai produit, bon merci quoi, puis après finalement je lui ai dit : « Ça suffit Zoky-be[18] ! Parce que j'ai envie d'arrêter, j'ai envie de me débrouiller seul. » J'ai senti qu'il n'était pas content mais c'est pas lui qui me commande, c'est moi quoi, je vis avec ma liberté quoi, donc voilà.

[18] « Grand-frère », terme amical.

Le parcours de Damily va dans le sens d'une autonomisation progressive. Damily a pu rompre les liens de dépendance avec *Safodrano* grâce à une renommée qu'il a pu acquérir.

> Le lendemain j'avais déjà des propositions. Parce que ce que les gens viennent chercher c'est pas *Safodrano*, c'est moi. Les gens venaient chercher *Safodrano* et demandaient « Damily est là ? », Au début il disait des conneries, il disait que j'étais là, alors que je ne faisais plus partie du groupe. Le jour du départ pour la cérémonie, il disait « Damily n'est pas là », ça faisait des problèmes, parce que les gens voulaient ce groupe pour moi, pas pour le groupe. [...] Après il a arrêté de mentir, et disait aux gens que je ne jouais plus pour lui, donc les gens direct venaient me chercher)...

La réputation est un élément essentiel dans le parcours des musiciens.

> [...] Avant que la cérémonie commence les organisateurs choisissent le jour avec l'*ombiasa* et après ils font une réunion avec la famille et ils demandent : « c'est qui le musicien que vous choisissez ? » Et par exemple certains membres de cette famille habitent loin et viendront pour la cérémonie, c'est le téléphone gasy[19] : « ah, cette fameuse cérémonie là c'était Damily qui jouait donc. Ah, Damily Damily ! » Donc partout c'est parti ! Ou lors d'une cérémonie par exemple ils sont là et en profitent pour me demander pour leur cérémonie. Parfois ils viennent à Tuléar de très loin. Dès qu'ils descendent du taxi brousse ils demandent aux gens où habite Damily ?...

Cependant, faute de posséder des instruments[20], l'autonomie ne peut être complète.

> [...] Je louais le matériel. Les musiciens sont venus avec moi sauf le chanteur Claude qui est resté. Alors j'ai trouvé un autre chanteur : Cerily. Après je trouvais des contrats tout seul et je louais les instruments au propriétaire du groupe *Masoandro*[21] : James et puis on est devenus frères de sang[22]. Il m'a piégé lui, comme le *fandry*[23] quoi. Il avait des problèmes avec ses musiciens donc j'ai ramené d'autres musiciens. J'ai travaillé avec lui presque un an mais beaucoup ! Là l'argent était divisé en deux parce que c'est lui qui nourrissait et logeait les musiciens. Ils étaient tous à Andranoinala parce que lui il habite là-bas sur la route de Andranovory sur la route RN7. On a fait un album, enregistré à Tuléar chez Richard à

---

[19] « Téléphone malgache ».

[20] Guitare, basse, batterie, micros, amplis, pavillons, groupe électrogène...

[21] « Soleil », (litt. : les yeux du jour).

[22] La fraternité par le sang (*fatidra*) est une pratique courante à Madagascar. Elle passe par un rituel et un serment qui unit les contractants de manière forte.

[23] « Piège ».

Fig. 3 : Au son du *tsapiky*, prestige, ostentation et défi sont au cœur des cérémonies dans lesquelles billets de banque, fusils ou bouteilles de bière prennent des sens multiples. Photo : Flavie Jeannin.

> côté de la poste, mais mixé à Tana. Après on a continué puis j'ai arrêté. Je lui ai dit : « je cherche des musiciens pour toi, je les forme et je m'en vais ». Puis après tout seul…

La frontière entre les liens d'amitié, de travail et familiaux est confuse. Les conflits opposant employeurs et employés sont multiples, ils traversent également les relations entre musiciens en raison d'une forte concurrence qui peut prendre plusieurs formes. Les noms de groupes sont à cet égard significatifs : *Mamehy* (« ceux qui dominent ») *Tsy an-jaza* (« pas débutants ») *Revodoza* (« cyclone ») ou encore *Ranofotsy* :

> *Ranofotsy* ça symbolise l'inondation, un flux d'eau qui arrive brusquement et qui détruit beaucoup de choses sur son passage. Quand nous passons, tout le monde tremble, même les autres orchestres qui jouent en même temps que nous ont peur. *Ranofotsy* c'est cette eau boueuse qui, lorsqu'elle monte, détruit même le village. [Mosa, ancien chef du groupe *Ranofotsy* et actuel chef du groupe *Lakolaza* : « grande renommée »].

La mise en avant du groupe et des musiciens qui le constituent est l'un des thèmes que l'on retrouve systématiquement dans le répertoire des différents orchestres : « on ne peut nous égaler car nous sommes déjà loin », « Untel est notre soliste, c'est le meilleur, il est célèbre », etc. Tous les musiciens se connaissent, de nom ou pour

avoir joué ensemble. Chaque groupe se plaint de s'être fait voler des chansons par d'autres. On peut rappeler, à ce titre, l'argument mis en avant par Damily concernant la protection de ses chansons lorsqu'il demande au chef de *Safodrano* d'enregistrer une cassette.

La sorcellerie est l'un des moyens d'interpréter et d'agir sur un système concurrentiel avec des outils locaux. Tous les groupes sont victimes de la jalousie des autres. Cette jalousie s'exprime concrètement par les *aoly*, des sorts jetés ou des préparations à base de plantes. Les *aoly* peuvent toucher l'ensemble du groupe: un ampli, un instrument ou le groupe électrogène, par exemple, tombera soudain en panne. Ils peuvent également viser un individu comme en témoigne ce soliste d'un autre groupe:

> J'étais à Tongobory et nous venions d'arrêter de jouer. Je ne me sentais pas en forme, je me suis senti faible et au moment où nous devions partir, j'étais malade [...] Ma main qui pince les cordes de la guitare, tout était endolori. [...] Pendant deux mois, je ne pouvais pas me lever, j'étais tout le temps alité [...] c'était dangereux, ma famille n'espérait pas me revoir vivant [...] L'*ombiasa* m'a dit beaucoup de choses, que c'était dû à des sortilèges, que c'était le *hazo maty ila* [bois à moitié mort] qui m'accablait. Tel était le nom du sortilège.

Dans leur forme positive, les *aoly* sont souvent convoqués pour assurer la réussite et la renommée des groupes. Critique vis-à-vis de ces pratiques, Damily préfère jouer sur son capital social. Il refuse les nombreuses sollicitations de sa mère qui lui amène des *aoly* protecteurs:

> [...] Quand j'ai commencé à être connu à Madagascar, ma mère était inquiète parce que beaucoup de musiciens sont devenus mes ennemis. Ma mère était triste avec ça, inquiète. Je lui ai dit «maman calme toi tu restes chez toi, tu n'habites pas avec moi, laisse-moi tranquille, c'est moi qui propose ma vie quoi». Moi j'achète les musiciens pour que les relations ça communique bien, je vais chez eux «Salut quoi salut». Je leur amène des trucs à boire à fumer...

On a vu plus haut l'importance de la constitution de réseaux dans la carrière d'un musicien. La suite du parcours de Damily en témoigne encore fortement. Le métier de musicien se déroule sur deux espaces, la ville et la campagne, l'un alimentant l'autre. Le musicien doit être requis dans les cérémonies à la campagne qui le sollicite en fonction de sa renommée acquise par le biais des cassettes, de la radio et des concerts.

Pris dans un réseau de production de cassettes, de concerts ou dans celui, indissociable, des cérémonies, le *tsapiky* fait fonctionner et fonctionne dans deux systèmes distincts. Contradictoires ou opposés en apparence, ces deux facettes d'un même phénomène s'entrecroisent, font appel l'une à l'autre, s'appuient l'une sur l'autre. Prestige, renommée, réputation établissent un lien entre ces deux réalités, entre ville et campagne.

Après avoir quitté James du groupe *Masoandro*:

> [...] Puis j'ai enregistré l'album Damily *Lazan ny tany* avec un producteur de Sakaraha «ok valy», on est parti à Tana[24]. Il m'a dit si tu fais un album avec moi je te donne un million cinq[25], j'ai accepté, mais les autres membres du groupe n'étaient pas là: Gany gany, Lava, il n'y avait que Naïvo qui était avec moi. Les autres étaient à Sakaraha, [...] Finalement ils sont venus à Tuléar faire quelques répétitions avec moi, j'ai montré à Gany Gany les voix et tout ça. Après on a été à Tana avec Serily aussi, parce que Serily je l'avais pris dans *Masoandro*, j'aime bien quand il y a voix de fille et de garçon donc Gany gany et Serily parce que Claude était resté avec Safodrano. J'avais trouvé Serily à Tuléar. Serily qui maintenant est marié à la sœur de Lorette mon ex-femme. Il chantait pour les veillées funéraires: *haritory*. Dans le quartier d'Andakoro, à chaque fois qu'il y avait un mort c'est lui qui animait la veillée avec ses amis. J'ai entendu sa voix, j'ai dit si tu veux chante avec moi, il m'a dit oui quoi. [...] Donc quand j'ai quitté *Masoandro* il est resté avec moi. Donc le million 500 j'ai distribué avec eux, chacun la même part. On a été à Tana pendant une semaine.
>
> Après l'enregistrement, on est descendu à Morondava pour faire un spectacle. L'argent de la cassette c'était pas assez. [...] J'ai été à la mairie demander l'autorisation tout ça, j'ai été à la radio pour interview, les banderoles. [...] C'est le producteur qui a avancé l'argent pour louer la salle et tout, parce que c'était mon pote lui, c'est pour ça qu'il m'a branché pour la cassette, parce que quand on était à Sakaraha, au début avec le matériel *Safodrano* il avait un petit appareil magnéto, il enregistrait et après il vendait ça partout en pirate quoi, il me donnait un peu d'argent. Il a donc pu gagner de l'argent grâce à ça quoi. Ça grandissait son budget quoi, donc après il a construit une petite maison pour vendre les cassettes, et puis il m'a proposé de produire *Lazan ny tany* qui a bien marché donc après il a pu produire plein d'autres cassettes.
>
> Après Morondava on a enchaîné des spectacles à Mahabo et Belo sur *tsiribiny*. J'avais jamais été dans ces villes mais je vais à la mairie et je demande «ça coûte combien la location?» «Ben ça coûte 300 balles», quoi par exemple, je paye les 300 balles, il m'a filé le dossier et tout ça tchac! Avec tampon avec sa signature, bon je garde ça dans ma poche, bon, je demande sécurité gendarme, tu vois je vais à la gendarmerie: «Salut salut je m'appelle Damily», «Ah c'est toi Damily», «ben oui quoi», il y avait un gendarme qui venait de Tuléar, je ne le connaissais pas mais lui me connaissait: «Ah salut Damily» et tout ça [...]
>
> Bon après les trois spectacles on est rentré à Tuléar parce qu'on a eu des mauvaises nouvelles à ce moment là, la fille de Naïvo était morte donc obligé de rentrer à Tuléar!

[24] Antananarivo, la capitale, à environ 1000 km de Tuléar.

[25] Environ 250 euros.

Un métier harassant...

L'animation de cérémonies représente l'activité principale des musiciens. Cette activité s'étale d'à peu près avril-mai à novembre-décembre. Durant les périodes les plus intenses (septembre à décembre) les musiciens sont de véritables nomades. Les périodes de retour en ville (entre deux cérémonies) sont de plus en plus courtes et les musiciens enchaînent les cérémonies sans revenir à Tuléar. Le «travail» de ces itinérants est alors épuisant. Sans sommeil, jours et nuits s'enchaînent à un rythme infernal.

La fragilité du système exige de prendre en charge l'ensemble des tâches afférentes à chaque départ. En taxi brousse, en pirogue, en charrette ou à pieds, les musiciens consacrent de longues heures pénibles (parfois plusieurs jours) pour se rendre sur les lieux de cérémonies. Le trajet prend souvent l'allure d'un véritable parcours du combattant, d'autant plus dur qu'il faut amener au village tout le matériel: les instruments de musique dont la batterie, les amplis de puissance, les pavillons, le groupe électrogène, les néons qui procureront de la lumière etc...

Les musiciens sont «tout terrain», «4x4». Sur place, ils sont responsables du matériel et doivent pouvoir faire face aux différentes pannes qui sont fréquentes. Ils apprennent par la force des choses à bricoler les systèmes électroniques ou électriques avec les moyens du bord (de la graisse de zébu, par exemple, pour remplacer l'huile du groupe électrogène).

Lors des cérémonies, les musiciens jouent pendant trois jours et nuits avec de rares interruptions:

> Il faut qu'on joue jusqu'à ce que le mort soit enterré. Dès que tu arrêtes de jouer ça fait des problèmes: «mais pourquoi ça marche pas ça?! ...»

...Dangereux

Espace outrancier, la musique répétitive, ininterrompue et puissante participe, avec la danse, l'ambiance ostentatoire et l'alcool (fort et consommé par tout le monde en grande quantité), à une ivresse généralisée.

> Dans les cérémonies, c'est souvent dangereux. Par exemple s'il y a trop d'alcool, certaines personnes deviennent folles parce que l'alcool est très fort et avec la chaleur et la musique qui bouge à fond donc les gens deviennent fous. Plusieurs fois des mecs on fait des bagarres avec moi.»

Cet espace de fête, moment de forte proximité, de rencontres (familiales, politiques, amicales, sexuelles[26]) et d'échanges multiples (regards, paroles, alcool, image de soi) est par là même une période où l'on s'expose. L'ivresse, la fatigue contribuent à un

[26] Espace de rencontre, de drague, de liberté sexuelle, de nombreuses naissances ont lieu dans les neuf mois qui suivent un enterrement...

faible contrôle de soi. Aussi bien du côté des musiciens que des autres participants, les risques d'ensorcellement ou d'empoisonnement sont accentués. Les cérémonies sont aussi des lieux de tension. Elles expriment également une certaine violence ou puissance (coups de feu, ivresse, mouvements ostentatoires, danses, fort volume sonore de la musique...).

Un «service d'ordre» villageois est toujours présent, les organisateurs interviennent régulièrement au microphone pour calmer les personnes trop agitées et rappeler les sanctions en cas de bagarre. Les contrevenants sont soumis à une amende, dans certains cas ligotés et isolés dans une case, ou, pire, ils peuvent se voir retourner leurs dons cérémoniels. De l'eau préparée par l'*ombiasa* est de temps en temps aspergée pour calmer, refroidir l'atmosphère et éviter les problèmes.

Si la concurrence est au cœur de pratiques sociales dans le cadre d'un marché naissant, autour des cassettes et de la renommée ou notoriété des orchestres, elle est également présente dans le cadre même des cérémonies. Ostentation, défis, la musique, les orchestres s'inscrivent dans les cérémonies, entre autres comme participants de ce que l'on pourrait appeler un «prestige concurrentiel». On l'a vu, le choix de l'orchestre qui viendra animer la cérémonie est un élément important pour les familles commanditaires. La puissance des amplis et des haut-parleurs également : pour que l'on sache de loin qu'il se passe quelque chose ici, pour «faire venir du monde», mais aussi parfois pour concurrencer directement la famille voisine qui organise, elle aussi, dans le même temps et à quelques dizaines de mètres, sa cérémonie avec son orchestre et ses amplis !

Si les cérémonies sont des moments de violence maîtrisée, il peut arriver qu'elles dégénèrent :

> Il y a souvent de la concurrence entre les organisateurs de cérémonies. Une fois j'ai joué pour l'enterrement du père d'un gendarme. Ils étaient deux frères dans la famille, fâchés, donc son petit frère a ramené un autre orchestre avec le matos *Safodrano*, juste à côté pour faire concurrence. Moi j'avais le matos *Masoandro*, donc c'est pas le même son. Au début j'ai fait un arrangement avec X parce que c'est pas bon de jouer en même temps, on était juste au même endroit, la musique c'est pas ça quoi ! Donc j'ai dit «vas-y tu joues et quand tu seras fatigué je joue». Il a accepté. Donc je l'ai laissé jouer, après à mon tour j'ai commencé à jouer et il a joué par-dessus moi donc j'ai arrêté et j'ai dit à l'organisateur «il n'y a pas de goût comme ça», il était d'accord, et puis il y a eu une bagarre entre les deux frères. Le policier a tué son frère.

Pour les organisateurs, les cérémonies sont toujours des moments de tension : quant à la réussite de la fête, pour les invités et pour les ancêtres mais aussi parce que la peur de subir un mauvais sort, un empoisonnement ou un sabotage est toujours présente. La musique, élément essentiel des cérémonies, peut être visée.

> [...] Une fois avec Pike, avec le matériel *Tsodrano*, on a été joué à Ampahipike à Onilahy aussi. Il y avait des gens qui organisaient ça mais

> mal organisé parce que le mec n'avait pas de relation avec les habitants. C'est lui seul qui organisait ça donc les habitants on fait sabotage quoi. J'étais en train jouer le soir et tout d'un coup on a reçu des cailloux poum ! Tu connais l'installation, le baffle derrière moi poum ! Direct tombé quoi ! Après ils ont lancé des cailloux sur les lumières derrière ! Ampoule cassée, on était dans le noir. L'organisateur s'était enfui ! Je ne sais pas ce qui s'est passé ! Après il y a un mec qui me cherchait pour me couper la gorge ! Parce que c'est moi qui fait marcher la musique, il y avait un problème de jalousie. Les cérémonies où il y a Damily ça veut dire grande cérémonie donc il voulait me tuer ! Ça a commencé avec les cailloux, Voum première fois le baffle, deuxième fois sur la lumière et troisième fois aussi sur Samonina le batteur Boum ko direct, grosse pierre, cailloux comme ça ! « Boum Aïe nene ! » J'ai entendu comme ça « Aïe nene ! ». Je suis parti direct, j'ai couru, je me suis caché, tout le monde partait dans tous les sens ! Un mec qui me poursuivait dans l'agitation m'a confondu avec un mec qui partait en courant, Poum il l'a frappé ! [...] C'était un problème de jalousie et il m'en voulait à moi parce que je suis un musicien connu et c'est moi qui fais que la cérémonie marche bien : «*maresaka*[27]» quoi, donc il était jaloux.

Mouvementée, parfois dangereuse, la vie de musicien favorise les rencontres amoureuses. On aura noté tout au long du parcours de Damily la présence des femmes. C'est sa mère qui l'envoie à Tuléar pour poursuivre sa scolarité. Il habite alors chez sa sœur. Sa période de marginalité s'accompagne d'un rapport ambigu avec sa partenaire du *Chat botté*. Puis vient le temps des orchestres, la multiplication des rencontres d'une nuit qui donneront involontairement naissance à Silivany Fabien de la Drome[28] puis à Damieline ; les différents recrutements de chanteuses dont Nesy, qui sera pour un temps sa compagne. Tous ces rapports témoignent d'une instabilité. Pour échapper à la dépendance à l'égard du propriétaire à l'époque du groupe *Safodrano*, il constitue un foyer avec Lorette ce qui lui permet d'avoir un toit, un cadre familial et affectif ainsi que d'assurer une descendance désirée (un garçon et une fille, Damilien et Damielà). Cette relation affective est un moment de son parcours, elle n'est pensée ni dans la contrainte ni dans la permanence.

Plus tard, la rencontre avec Yvel correspond à une nouvelle étape de sa vie :

> Bon après j'ai arrêté les cérémonies en brousse parce que j'étais fatigué. Donc j'ai dit aux musiciens « Si vous trouvez quelqu'un qui veut jouer avec vous allez-y ! Mais moi j'arrête parce que je suis fatigué » donc chacun est parti sauf Naivo. Après Naivo a joué avec Rakapo mon petit frère. Après j'ai trouvé Yvel quoi en 2000, voilà quoi j'ai accepté de vivre avec Yvel, donc on a fait le mariage à Madagascar le 21 juin 2000.

---

[27] Pour une approche détaillée de la notion de *maresaka* voir Emoff (2000).

[28] *Fabien de la Drome* est le titre et le nom du héros d'un téléfilm de Michel Win réalisé en 1982.

> [...] Ma famille a bien accepté Yvel. Ils l'on connu parce que quand on était deux mois ensemble on a été à Tongobory dans ma famille. Ça c'est bien passé même si elle est *vazaha*[29] et moi malgache.

Yvel est désormais partie prenante de son projet de vie et de musicien[30] qui aujourd'hui se déroule entre Angers et Madagascar.

Avant de venir en France, Damily a assuré le maintien d'un lien fort avec Madagascar:

> Quand j'ai rencontré Yvel, j'ai eu une idée parce que je savais que j'allais quitter Madagascar, donc c'est quoi le souvenir pour mon petit frère? Parce qu'il jouait avec moi avant, et puis je suis plus connu que lui, donc j'ai envie de lui donner cet honneur là. J'ai dit à Yvel: «si tu veux on fait un album en auto-production avec moi et mon petit frère» [L'album: *Damily sy Rakapo*].
>
> Donc avant de partir j'ai fait la cassette avec mon petit frère pour qu'il puisse acquérir une renommée, que son nom soit rattaché au mien, pour qu'il puisse se démerder sans moi. Maintenant ça va pour lui là-bas il commence à être connu lui, comme le petit frère de Damily.

Mobilité, réseaux, marginalité et conflits jalonnent le parcours de Damily. Sans préjuger de ses possibilités de réussite en France, le cercle dans lequel se déploie son itinérance s'élargit, multipliant les contraintes et les opportunités. En se créant des relations villageoises, citadines et internationales, Damily a trouvé par la musique les moyens de tracer son histoire, et souhaitons le, de répondre à l'un de ses noms, *Anjarasoa*: bonne destinée.

Références bibliographiques

ALTHABE Gérard
2000 *Anthropologie politique d'une décolonisation.* Paris / Montréal: l'Harmattan.

ASTUTI Rita
1998 «C'est un garçon! C'est une fille!, Considérations sur le sexe et le genre à Madagascar et au-delà», *Gradhiva* (Paris) 23.

BALANDIER Georges
1955 *Sociologie des brazzavilles noires.* Paris: Armand Colin (Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques).
1963 *Sociologie actuelle de l'Afrique noire.* Paris: PUF.

[29] «Étrangère», «occidentale».

[30] Passionnée par le *tsapiky*, Yvel s'est investie dans la promotion de cette musique et de la carrière de Damily à travers une association: *Bal poussière* (http://asso.bal-poussière.free.fr) qu'elle a créée et dont l'un des objectifs est de pouvoir faire venir en France les musiciens du groupe de Damily restés à Tuléar.

EMOFF Ron
2000 «Clinton, Bush, and Hussein in Madagascar», *The World of Music* 42/2: 51-73.

FIELOUX Michèle et Jacques LOMBARD
1987 «La fête de l'argent ou le "bilo" du coton», *in: Aombe 1, élevage et société, étude des transformations socio-économiques dans le sud ouest malgache: l'exemple du couloir d'Antseva.* PARIS: ORSTOM: 133-144.

SAHLINS Marshall
1989 *Des îles dans l'histoire.* Paris: Gallimard-Le Seuil.

RÉSUMÉ

Le *tsapiky* est une musique qui se pratique dans les villes et les campagnes de la région de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar) selon des modalités différentes. Le parcours de Damily, figure emblématique de cette réalité socio-musicale, permet d'en saisir différentes caractéristiques qui s'articulent entre autres dans un rapport ville/campagne dynamique et original.

La principale activité des musiciens, même s'ils résident en ville, consiste en l'animation de cérémonies (circoncisions, mariages. enterrements) en brousse. A Tuléar, espace urbain aux frontières imprécises, de nouveaux liens sociaux se constituent (production de cassettes, marché naissant...) qui en font une étape dans une relation circulaire à la campagne. La mobilité, les conflits, l'inscription dans différents réseaux et parfois dans une certaine marginalité jalonnent le parcours de Damily. Acteur, révélateur, témoin, il nous guide dans la compréhension d'une situation en devenir où la musique n'est pas sans mot dire.

ANWAR GAMBENO
Transmettre une tradition omnivore (Le Cap, Afrique du Sud)

Denis-Constant Martin

Le Cap, à la pointe australe de l'Afrique est une ville créole, un port par où sont arrivés des esclaves et des personnes libres qui y ont transporté des bribes de leur culture d'origine, des musiques, des paroles, des instruments. Le racisme et l'apartheid ont attaqué de front cette créolité ; ils ont voulu la détruire ; ils ont nié ses puissances créatrices. Pour ce faire, les pouvoirs, jusqu'en 1990, ont entrepris de catégoriser, de diviser, de séparer les êtres humains afin que tout mélange, culturel autant que biologique, soit impossible et que subsiste uniquement la primauté d'un groupe désigné comme « blanc » ou « européen ». Mais ni le racisme, ni l'apartheid, ni la brutalité de la répression n'ont pu araser les tables de l'histoire.

Pendant l'esclavage, après son abolition en 1834, et même alors que se multipliaient les lois et règlements ségrégationnistes au XX[e] siècle, des contacts et des échanges ont eu lieu qui ont engendré des inventions créoles. La séparation et l'idéologie de la hiérarchie des races ont fait que ceux qui furent classés « métis »[1] se trouvèrent placés en position d'assumer un héritage que les blancs rejetaient et dont les Africains, minoritaires dans la province, avaient été maintenus ignorants (Martin, à paraître). De ce fait, les pratiques culturelles des métis, parmi lesquelles le carnaval du Nouvel An occupe une place centrale (Martin 1999 a et b), ont tout à la fois préservé l'héritage créole et l'ont transformé par création de formes nouvelles et greffes d'éléments importés, empruntés notamment aux répertoires du spectacle et de la musique nord-américains.

---

[1] Les termes anglais *coloured* et afrikaans *kleurling* sont habituellement traduits en français par « métis », bien que le sens de ce mot soit sensiblement différent de celui de l'expression « gens de couleur », plus proche des termes utilisés en Afrique du Sud, je me conformerai à cet usage en adoptant la pratique habituelle en Afrique du Sud d'une initiale minuscule afin de ne pas essentialiser le groupe ainsi désigné. Les métis sont, en majorité, les descendants d'esclaves amenés au Cap entre 1652 et 1834 d'Indonésie, d'Inde, de Madagascar, du Mozambique et d'Afrique de l'Ouest. Minoritaires au plan national (8,7 % de la population totale), ils sont majoritaires dans la province du Western Cape. Ils se répartissent entre une minorité musulmane et une majorité de chrétiens appartenant à différentes confessions. Leur langue maternelle est dans la plupart des cas l'afrikaans, dont ils utilisent un dialecte particulier plus proche du créole originel que de l'afrikaans « renéerlandisé » par les blancs, mais presque tous sont aujourd'hui bilingues et quelques familles ne pratiquent que l'anglais. Destinés à former un groupe intermédiaire entre les blancs et les Africains, un groupe que la classe dirigeante d'origine européenne voulait maintenir dans sa dépendance, ils ont bénéficié au XX[e] siècle d'avantages économiques relatifs par rapport aux Africains mais n'en ont pas moins été frappés par la ségrégation et l'apartheid ; ils ont notamment été victimes de déplacements forcés qui les ont contraints à quitter les quartiers proches du centre ville qu'ils occupaient ; enfin, considérés comme « bâtards » et « dégénérés », ils ont probablement été les plus méprisés par les blancs.

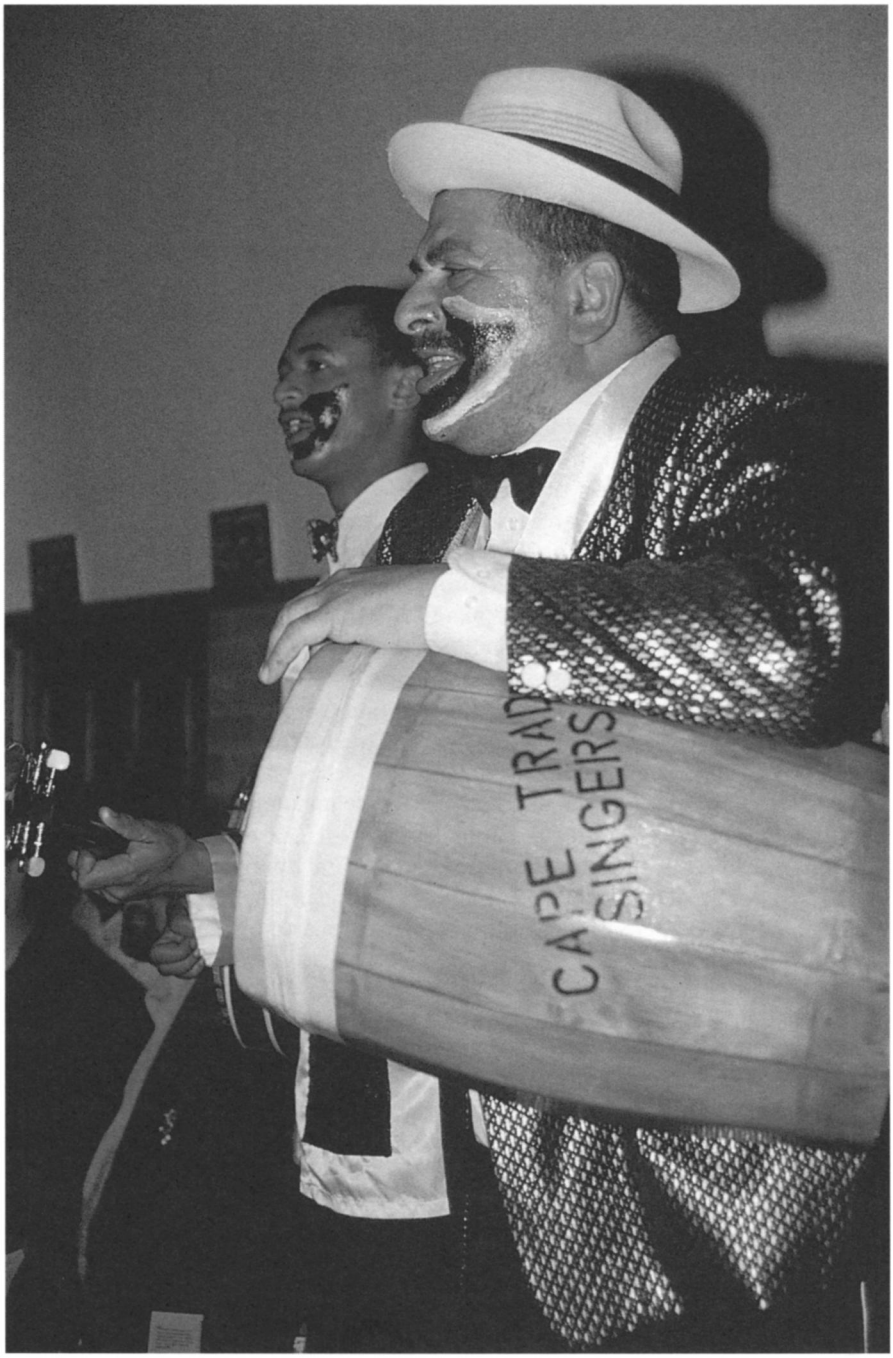


Fig. 1: Anwar Gambeno au tambour *ghoema* avec Ricardo Trompeter au banjo. Alliance française de Mitchell's Plain, septembre 1999. Photo: Denis-Constant Martin

Le carnaval de l'an nouveau : une multiplicité de compétitions vocales

Les fêtes du Nouvel An sont célébrées par trois types d'organisations distinctes mais étroitement liées entre elles qui, toutes, sont presque uniquement composées de métis : les troupes de Coons[2] (en afrikaans *Kaapse Klopse*, les clubs du Cap), les Malay[3] Choirs (*Sangkore*, chœurs chantants ; encore appelés *Nagtroepe*, troupes de la nuit, lors de la Saint Sylvestre) et les Christmas Choirs. Ces derniers sont en réalité des orchestres, et non des chœurs, chrétiens qui animent les fêtes paroissiales et défilent au moment de Noël ; les cordes y prédominaient autrefois mais, depuis les années 1950, ils sont composés pour l'essentiel de vents (cuivres et anches) ; ils tiennent leurs compétitions à partir de la fin janvier. Les Malay Choirs sont des chœurs masculins dont l'effectif peut varier d'une vingtaine à une centaine de chanteurs lorsqu'ils défilent dans la rue, accompagnés par un petit ensemble comprenant guitares, mandolines, banjos, un violoncelle ou une contrebasse, parfois un violon, et un tambour *ghoema*[4]. Ils ouvrent les fêtes du Nouvel An en chantant dans les rues du Bo Kaap (vieux quartier dit Malay, situé au pied de la « Croupe du Lion », prolongement occidental de la montagne de la Table) la nuit du 31 décembre et organisent leurs compétitions à partir de la fin janvier, sauf lorsque le ramadan coïncide avec la période des fêtes du Nouvel An.

Les troupes de Coons ou de Minstrels sont les acteurs les plus importants du carnaval du Nouvel An. Selon les années et les formations, elles peuvent compter de quelques dizaines à plus d'un millier de membres. Ces derniers achètent au « capitaine » de la troupe un costume, appelé « uniforme » qui évoque l'habit des Black Face Minstrels du XIX[e] siècle. Il consiste aujourd'hui en une veste et un pantalon en tissu synthétique (qu'on persiste à qualifier de « satin ») aux couleurs de la troupe, qui doivent varier chaque année, accompagnés d'une ombrelle et d'un chapeau, portés avec un T-shirt blanc et des chaussures de tennis. Les Coons participent à une vingtaine de concours qui ont lieu dans des stades dont l'entrée est payante. Les compétitions de chant (solo ou choral) sont parmi les plus importantes, avec le

---

2 Le mot Coon, auquel on substitue parfois Minstrel par souci de correction politique, vient des États-Unis où il sert d'injure raciste dont le français « raton » peut rendre le caractère odieux. Ce sens a été perdu pour la quasi-totalité de ceux qui participent au Coon Carnival ; il désigne le carnavalier, son costume, son maquillage et la troupe à laquelle il appartient. Il rappelle l'influence qu'ont eue durant la seconde moitié du XIX[e] siècle les compagnies de Black Face Minstrels, blancs puis afro-américains, qui visitèrent l'Afrique du Sud et y firent connaître des répertoires de chansons nouvelles, des instruments (notamment le banjo), des codes de comportement scénique et des formes de spectacle alors insoupçonnés (Martin 2000).

3 Malay, désignant au départ des personnes, esclaves ou libres, originaires de zones de langues malaises (donc surtout des îles incluses dans l'Indonésie contemporaine), est devenu au Cap un quasi synonyme de musulman avec des connotations qui y associent diverses pratiques culturelles, en particulier culinaires. Les Malay Choirs sont composés en majorité de musulmans mais, de même qu'il peut y avoir des musulmans dans les Christmas Choirs, certains Malay Choirs comptent aussi dans leurs rangs une minorité de chrétiens.

4 Tambour bâti sur la structure en bois d'un petit tonneau, comportant une seule peau, frappé alternativement des deux mains. Il figure l'instrument créole par excellence et est devenu symbolique de la musique métisse du Cap (Kirby 1939).

concours du plus beau costume (best dress). Chaque troupe prépare plusieurs mois avant le 1er janvier un groupe vocal, sous la direction d'un «entraîneur» (coach[5]), directeur musical qui compose également une partie du répertoire; les chanteurs sont accompagnés d'un orchestre où, comme dans les Christmas Choirs, les vents ont supplanté les cordes mais où, au surplus, les instruments électriques jouent un rôle de plus en plus important; toutefois même lorsqu'ils utilisent une batterie, le *ghoema* demeure présent. D'ailleurs seul ce tambour, et les tambourins, peuvent donner le rythme aux Coons lorsqu'ils défilent à travers le centre ville du Cap le 2 janvier (*Tweede Nuwe Jaar*, le second Nouvel An).

Les répertoires vocaux[6] peuvent schématiquement être divisés en répertoires importés et répertoires créoles. Les premiers comprennent des chansons empruntées à la variété internationale, surtout d'origine nord-américaine. Depuis la découverte au Cap des premières Coon songs sous forme de partitions, ces répertoires n'ont cessé d'être renouvelés à la faveur des modes portées par le film (à partir du *Jazz Singer* de Alan Crossland, projeté pour la première fois au Cap en 1929, qui mettait en vedette un Al Jolson au visage noirci) et par le disque. Ces vagues musicales ont été cumulatives, c'est-à-dire qu'aujourd'hui, on peut entendre aussi bien des bluettes des années 1920 que des raps ou des arrangements techno, en passant par des standards du jazz et des succès de la soul music. Elles ont touché surtout les Coons, mais n'ont pas été sans effet sur les Malay Choirs. Aux chansons de variété, il faut ajouter les airs d'opéra, extrêmement populaires et souvent présentés, plus ou moins adaptés, lors des compétitions des Coons et des Malay Choirs; sans oublier que tous les mélanges, ou presque, sont possibles: en 1994, un Malay Choir présenta dans la catégorie «solo» un baryton de formation académique chantant dans un style opératique, avec des paroles en afrikaans, «When I sleep in your arms», chanson popularisée par Elvis Presley... Les répertoires importés sont interprétés par les groupes vocaux des Coons, dans les catégories Adult Sentimental, Juvenile Sentimental, Combined Chorus, Group Singing, Coon Song et par les Malay Choirs surtout dans la catégorie solo, même s'il peut s'en glisser aussi dans les Combined Chorus.

Par répertoires créoles, j'entends ceux qui sont apparus au Cap, avec des formes musicales particulières dont le développement est intimement lié aux expériences historiques de cette ville et de ses habitants; des répertoires issus de mélanges, où parfois la trace des composantes originelles s'entend encore, mais qui, dans leurs structures actuelles et dans les styles d'interprétation qui les perpétuent, n'existent qu'au Cap. On peut en distinguer deux qui ont en commun d'associer un soliste et un chœur: les *moppies* et les *nederlandsliedjies* (littéralement «chansons hollandaises», *nederlands* en abrégé).

---

5 Ce terme est également utilisé dans les Malay Choirs.

6 Il n'existe pas à proprement parler de répertoires instrumentaux particuliers aux fêtes du Nouvel An, à l'exception de ceux des Christmas Choirs qui jouent des arrangements sur des hymnes chrétiennes, principalement des cantiques protestants, et de ceux qui sont joués pour certaines compétitions des Coons (best band on stage, par exemple) et ne possèdent pas d'originalité marquée. On ne les évoquera pas ici.

Les *moppies* sont des chansons comiques généralement bâties en forme de pots-pourris, mélodies, rythmes et bribes d'histoire se succédant sans autre logique que celle qui peut, mise en mouvement par la gestuelle du soliste, susciter le rire. Celui-ci occupe le devant de la scène, chante les paroles en les illustrant de mouvements éloquents où les mains gantées de blanc font un ballet qui semble relier l'Amérique du Nord à l'Indonésie. Le chœur répond au soliste en marquant un petit pas rapide sur place. Quelques *moppies* sont assez anciennes, mais il s'en compose sans cesse qui raillent certains comportements ou donnent un tour drolatique à l'actualité. Il est fort probable que les *moppies* ont servi de véhicule à la dérision des puissants; mais, dans le contexte sud-africain, il ne faut pas s'étonner que peu de traces en aient été conservées. A l'origine, les *moppies* étaient des chansons à danser, des *ghoe-maliedjies* (chansons de tambour) jouées sur le rythme caractéristique du Cap[7] exprimé par le *ghoema*; elles étaient un ingrédient indispensable de toutes les réunions festives, des piques-niques en particulier. Les *moppies* sont chantées aussi bien par les Coons que par les Malay Choirs et leurs paroles peuvent être écrites en anglais (Coons) ou en afrikaans (Coons et Malay Choirs).

Les *nederlandsjiedjies* sont, en revanche, l'apanage exclusif des Malay Choirs et constituent sans doute le répertoire le plus original du Cap. Leurs paroles sont en afrikaans, parfois en vieux néerlandais transformé par la transmission orale. Sur des mélodies plus ou moins anciennes, elles réunissent un soliste qui, devant dans l'idéal posséder une voix bien particulière (registre aigu, timbre brillant et doux à la fois, capacité de phraser avec une grande souplesse), ornemente la mélodie. Le terme *karienkel* désigne ces ornementations[8]; mais «avoir les *karienkels*» ou posséder une «voix à *karienkels*» signifie à la fois être doté du timbre, être capable de phraser et savoir ornementer habilement (Desai 1983). La mélodie ainsi ornée acquiert une allure modale et donne à l'interprétation un sentiment «oriental»; mais le chœur chante des accords fermement ancrés dans l'harmonie tonale occidentale (le plus souvent organisés selon la progression I IV V). La liberté de phrasé du soliste, les tuilages, l'absence de durées régulières dans la relation du soliste au chœur, l'éclatement du texte provoqué par les ornements et l'allongement ou, au contraire, le ramassement de certaines syllabes par rapport au temps énoncé par le chœur donnent aux *nederlands* une originalité indéniable. Les *nederlands* dérivent en partie des chansons de mariage musulman et demeurent très proches de chants pratiqués par les soufis, les *djiekers* et les *pudjies* dans lesquels l'ornementation mélismatique de la mélodie est courante. Ils présentent des similarités avec le *krontjong* indonésien, genre déjà créole né de la rencontre aux XV^e^ et XVI^e^ siècles de marins portugais et d'habitants des îles de l'Indonésie orientale (Becker 1975, Kornhauser 1978) que les esclaves ont fort bien pu transporter jusqu'au Cap. Toutefois l'harmonisation des parties chorales, leurs fermes appuis sur les temps dénotent évidemment l'Europe. Le groupe instrumental qui accompagne les Malay

---

7 Une figure croche pointée-double croche-noire jouée deux fois sur une mesure à quatre temps.

8 Ajouts entre les notes pivots de la mélodie ou autour d'elles de broderies utilisant les hauteurs intermédiaires ou de trilles. Les chanteurs évoquent souvent à ce propos un «chant en quarts de ton»; en réalité, les *karienkels* procèdent le plus souvent par tons entiers.

Choirs sonne facilement « ibérique » lorsqu'il introduit les *nederlands* mais, au début et à la fin des *moppies*, derrière lesquelles le *ghoema* se fait entendre, il ne peut masquer ni des marques africaines, ni des influences américaines.

L'opposition entre répertoires importés et répertoires créoles doit être nuancée ; il faut la comprendre comme présentant les deux pôles d'un continuum bien davantage qu'une division tranchée. Les *oulieds* (chants anciens), vieilles chansons hollandaises aujourd'hui intégrées dans la catégorie *combined chorus* (chant choral sans soliste ni chef), en fournissent l'exemple. Mélodies et paroles sont d'origine néerlandaise – certaines chansons sont encore connues aux Pays Bas –, mais l'interprétation capetonienne les a complètement renouvelées. Il en va de même pour certaines chansons américaines du XIX[e] siècle incluses dans différentes catégories. La créolisation est avant tout une façon de faire, une manière de produire et de concevoir la musique qui donne naissance à des répertoires originaux, mais peut aussi s'appliquer, plus ou moins fortement, à des pièces et des styles déjà existants. D'autant plus que tout ici est replacé dans un système de transmission orale. Les paroles circulent par écrit, même si, avant d'être écrites, elles ont pu être transformées par l'oralité. Les musiques, elles, passent de bouches à oreilles, de génération en génération. Il n'existe aucun recueil de *moppies* ou de *nederlands*; les musiques n'en ont jamais été notées et les paroles n'ont même pas été collectées systématiquement.

Anwar Gambeno[9]

Anwar Gambeno est le directeur musical, le chef au sens le plus complet du terme, d'un des meilleurs Malay Choirs du Cap, les Tulips[10]. Il dirige aussi le groupe vocal d'une des principales troupes de Coons, les All Stars. Au Cap, Anwar Gambeno est respecté non seulement pour ses talents musicaux, mais pour son dynamisme et sa rectitude. Après avoir travaillé comme mécanicien automobile jusqu'à la fin des années 1990, il a perdu son emploi et a ouvert un petit commerce (*tuck shop*) à son domicile, qui abrite aussi une salle de jeu (billard, flippers) pour enfants. Cette nouvelle organisation lui laisse plus de temps pour se consacrer à la musique : composer, arranger, faire répéter son chœur, donner des concerts et jeter les bases de l'école qu'il voudrait fonder.

---

[9] Les éléments d'histoire de la vie d'Anwar Gambeno qui suivent ont été recueillis au cours de quatre entretiens enregistrés à son domicile, dans le quartier de Mitchell's Plain, en janvier et octobre 1994, ainsi qu'en décembre 2001 ; le dernier entretien s'est déroulé en présence de trois des « piliers » des Tulips : David Valesco, « Boeta » Davey Smith, « Hadji » Johaar Kenny, auxquels Anwar Gambeno fait quelquefois allusion. Ces entretiens ont été réalisés dans le cadre d'une recherche sur « Culture, identité et politique chez les métis au Cap » financée par le Centre d'études et de recherches internationales (CERI) de la Fondation nationale des sciences politiques, avec le soutien de l'Institut français d'Afrique du Sud (Johannesburg) et de l'Université du Western Cape (Le Cap).

[10] On peut entendre Anwar Gambeno en soliste et les Tulips dans le CD : *Les ménestrels du Cap, chants des troupes de carnaval et des chœurs « malais »*, Paris, Buda, 2002 (référence 198 610-2, distribution Universal).

Fig. 2: Anwar Gambeno jouant du tambour *ghoema* avec les Tulips en uniforme de Coons. Alliance française de Mitchell's Plain, septembre 1999. Photo: Denis-Constant Martin

Anwar Gambeno a grandi dans une famille pauvre classée «métisse». Le récit de son enfance décrit la vie sociale d'un quartier populaire du Cap. Il insiste, d'une part, sur l'organisation de la collectivité, la surveillance commune des enfants, mais aussi sur la présence des gangs qui, à cette époque, n'étaient ni aussi violents (ils n'avaient pas d'armes à feu) ni aussi puissants économiquement (ils n'étaient pas intégrés dans les mafias nationales ou internationales du trafic de drogues «dures») qu'aujourd'hui. Ces souvenirs illustrent encore une fois l'absurdité de l'apartheid: la raison pour laquelle les parents d'Anwar Gambeno et leurs enfants se retrouvèrent «métis» demeure un mystère; les quartiers populaires abritaient une coexistence paisible de blancs et de métis; les déplacements forcés ont froidement, délibérément brisé des communautés, ont tenté d'anéantir leur mode de vie, sans toutefois y parvenir totalement puisque nombre de pratiques culturelles – les fêtes du Nouvel An, les musiques en particulier – ont survécu en dépit de la ségrégation et de l'éparpillement des habitants des quartiers dont ils furent chassés.

> Je suis né à Harfield, un quartier de Claremont, dans la banlieue sud du Cap. Notre famille n'était pas bien riche: mon père était pêcheur et ma mère couturière, nous étions huit enfants, alors vous pouvez imaginer le combat permanent de mes parents pour nous élever. Je suis allé à l'école jusqu'au bac, toujours dans des écoles «métisses», puis j'ai arrêté, j'ai appris la mécanique automobile et j'ai trouvé un emploi.
>
> En ce temps-là, toute la communauté s'occupait de l'éducation des enfants. Je vais vous raconter une histoire. Quand j'étais gosse, j'avais l'habitude de chanter un peu tout le temps. Mes chansons favorites étaient

«Writing Love Letters in the Sand»[11] et «Hear the Music of Sorrento»[12]. C'était moi qui allais chercher le lait à la laiterie et, en chemin, je passais devant un café, le Joe Canadian Café, devant lequel se retrouvaient tous les mauvais garçons du quartier – à cette époque on ne les appelait pas des gangsters mais des *skollies*. Ma mère me disait toujours de les éviter, de ne pas les laisser me prendre l'argent du lait. En fait, comme ils aimaient la musique et qu'ils chantaient avec les Coons, ils me donnaient toujours une pièce de six pence pour que je leur chante quelque chose. Donc je chantais en marchant et, un jour, un couple m'entendit et, alors que je m'apprêtais à entrer dans la laiterie, l'homme me dit: «Non, mon gars, continue à chanter. Suis-nous jusque l'arrêt du bus et chante». Alors je les ai suivis en chantant et le type m'a donné cinq livres. Il était tellement amoureux qu'il m'aurait donné dix mille livres s'il les avait eues parce que lui ne pouvait pas chanter pour sa petite amie. Mais, quand je suis revenu à la maison avec le lait, la première chose que mon père me dit, ce fut «où est ce billet de cinq livres que ce type t'a donné?» Aujourd'hui encore j'ignore comment il avait pu le savoir aussi vite...

Mon père était dur, il me frappait presque tous les jours, mais il nous a appris à survivre, à nous battre, y compris physiquement, c'était un champion de boxe; il nous a appris à n'avoir peur de rien. Mon père était italien. Je pense que son père était venu s'installer en Afrique du Sud avec toute sa famille. Ils étaient originaires de Palerme en Sicile. Mon père est arrivé ici très jeune, mais il était né en Italie. Quant à ma mère, elle était née en Afrique du Sud mais sa mère était danoise et son père, portugais. Curieusement, mes deux parents étaient d'origine européenne. Et je ne sais ni comment ni pourquoi mon père devint «métis»; peut-être parce qu'il était pêcheur et qu'il y avait beaucoup de «métis» chez les pêcheurs... Il faut dire qu'à cette époque[13], l'apartheid n'était pas appliqué rigoureusement, les gens se mélangeaient assez librement.

A la maison, nous parlions anglais. Mon père ne parlait italien qu'à ma sœur aînée, mais la famille gardait beaucoup de traditions italiennes, à commencer par la cuisine. Du point de vue religieux, mon père était catholique, il ne pratiquait pas mais nous obligeait à aller à l'église. Ma mère était témoin de Jéhovah, et c'est elle qui avait la responsabilité de notre éducation spirituelle. Pour moi, cela faisait problème; j'avais le sentiment que l'amour qu'il doit y avoir dans une famille n'était pas là. Et puis,

---

[11] Les chanteurs et *coaches* se réfèrent souvent aux chansons en utilisant un titre déformé ou abrégé, voire des éléments d'un vers. Le titre exact de cette chanson est «Love Letters in the Sand», musique de J. Fred Coots, paroles de Nick et Charles Kenny. Elle date de l'entre-deux guerres mais connut un grand succès en 1957 dans l'interprétation de Pat Boone.

[12] En réalité «Come Back to Sorrento», chanson napolitaine dont le titre original est «Torna a Surriento», composée en 1904 par Ernesto di Curtis . Elle fut utilisée en 1930 dans le film *Paramount on Parade,* chantée en italien par Frank Sinatra après la seconde guerre mondiale et figure au répertoire des «Trois ténors» (Luciano Pavarotti, Placido Domingo, José Carreras).

[13] Avant les années 1960.

ma mère nous imposait des contraintes sévères: nous ne pouvions pas faire partie d'un club de foot, d'une association, on ne fêtait pas Noël, toutes les fêtes étaient considérées comme des fêtes païennes... Nous vivions dans un vide social, nous ne pouvions pas avoir d'amis de notre âge parce qu'ils n'étaient pas témoins de Jéhovah.

A cette époque, blancs et métis habitaient les mêmes quartiers. Nos voisins étaient blancs, les gens de l'autre côté de la rue étaient blancs. Le Group Areas Act[14] n'était pas encore appliqué dans les années 1950-1960. Harfield et Claremont furent les premiers touchés. C'est là qu'il y eut les premiers déplacements forcés, d'autant plus douloureux que la plupart des gens étaient propriétaires de leur maison. Je me rappelle bien quand les représentants du gouvernement sont venus nous dire que nous devions partir, j'avais une douzaine d'années: ils proposaient une somme ridicule, c'était à prendre ou à laisser, de toute manière vous étiez chassés, et vous aviez un mois pour donner votre réponse. Alors les gens ont commencé à partir vers le *township* de Bonteheuwel. Si la maison qui vous était destinée dans le *township* n'était pas prête, ils vous mettaient ailleurs en attendant, mais vous deviez quitter Claremont. Ainsi nous dûmes passer six mois à Mowbray[15], vers 1961-1962, et de là nous partîmes pour Heideveld[16]. Harfield était une communauté très unie et elle fut totalement détruite. Ce fut la fin de ma jeunesse, j'avais 14-15 ans. Un peu plus tard, j'ai quitté mes parents. Je me suis marié à 17 ans et je me suis installé à Heideveld avec ma femme.

Un peu avant, je m'étais converti à l'islam. La plupart de mes amis étaient musulmans. A cette époque, quand vous étiez adolescent, si vous vouliez survivre dans un township, vous deviez appartenir à un groupe, vous pouvez dire un gang si vous voulez. Donc j'ai fait partie d'un gang, les Kitchen Boys, et j'en suis même devenu le chef mais je n'ai jamais fait de prison, alors que la plupart de mes copains passèrent par là. J'ai été attiré par eux parce que c'étaient des chanteurs, ils chantaient pour diverses troupes de Coons selon les années et, en général, ils les faisaient gagner. Et puis, il y avait une famille musulmane, les Isaacs, la façon dont ils vivaient, l'amour qu'il y avait au sein de cette famille, ça m'a fortement impressionné. J'y voyais ce qui manquait chez moi.

---

[14] Une des lois fondamentales de l'apartheid adoptée en 1950 obligeant les personnes classées selon les catégories du Population Registration Act de 1950 à habiter à l'intérieur des zones qui leur étaient attribuées. En vertu du Group Areas Act, un certain nombre de quartiers du Cap dont la population comprenait une majorité ou un nombre important de métis, dont District Six et Claremont, furent déclarés «zones blanches». A partir du début des années 1960, ils furent systématiquement évacués. Claremont devint exclusivement blanc tandis que District Six fut rasé, les luttes anti-apartheid empêchant qu'il soit reconstruit. Les métis chassés des zones blanches furent relogés dans des quartiers neufs, les *townships*, situés dans des plaines sablonneuses entre la baie de la Table au nord et la fausse Baie au sud, à des distances variant entre 10 et 35 kilomètres du centre ville (Jeppie, Soudien 1990).

[15] Autre quartier de la banlieue sud.

[16] Un des premiers *townships* construits pour les métis déplacés au sud-est du centre ville.

> Quand j'ai rencontré ces types, les musulmans membres du gang, je connaissais bien la Bible, et j'ai remarqué qu'il y avait beaucoup de similarités avec le christianisme. Mais il n'y avait pas les contraintes que j'avais connues chez moi. Enfin j'ai rencontré ma femme qui était musulmane et cela a renforcé ma décision de me convertir. C'est au même moment que j'ai commencé à utiliser couramment l'afrikaans. Je savais un peu d'afrikaans mais c'est quand j'ai rejoint ce groupe, où tout le monde parlait afrikaans, que je m'y suis vraiment mis.

Débuts musicaux

Dans le milieu auquel appartient Anwar Gambeno, la musique – le chant surtout – est omniprésente. Elle est partie intégrante de la culture de la rue qui a été transportée tant bien que mal des anciens quartiers métis aux townships; elle est un ingrédient essentiel des fêtes du Nouvel An; elle fait danser aux week-ends quand des hommes de toutes professions forment des orchestres qui jouent les airs à la mode en les remodelant pour les besoins du *langarm*[17]; elle anime les entractes dans les cinémas, appelés *bioscopes*, pendant lesquels sont souvent organisés des concours d'amateurs; elle joue un rôle important dans les services chrétiens mais aussi dans certains rituels musulmans ainsi que lors des mariages; enfin, la musique traverse, mieux elle unit, les communautés: chrétiens et musulmans communient en elle. Dans ces conditions – qui incluent le mépris, la dévalorisation du groupe d'appartenance, la brutalité avec laquelle il est déplacé, la répression policière qui ira croissant des années 1960 aux années 1980 – toute musique devient «tradition»: elle est incorporée dans un mode de vie dont elle témoigne, dont elle est un des centres de gravité dans la mesure où elle constitue, avec les activités qu'elle soutient, notamment le carnaval des Coons, un des domaines où la créativité – qui affirme l'appartenance pleine et entière à l'humanité – peut s'épanouir. C'est donc une des activités dans lesquelles s'investit la fierté: la recherche de la dignité fait que l'excellence musicale devient comme une obligation, une compulsion à laquelle on ne peut échapper car, à l'échelle de la communauté tout entière, la musique est une véritable mission.

> Je suis venu à la musique d'abord par mon père. Il jouait de la batterie, du piano et du violon; d'ailleurs on le surnommait «Peter le violoneux». Il n'était pas professionnel, mais il jouait avec des orchestres de danse. Il fut le batteur du Joe Murray's Dance Band, puis il joua du violon dans l'orchestre de Wally Ruiters. Ces groupes jouaient du langarm. Il faisait aussi

[17] Littéralement «bras long», style de danse où les partenaires se tiennent les bras tendus à l'horizontale, pratiqué surtout dans les bals métis sur des musiques aux rythmes sautillants, jouées par des orchestres qui mettent aujourd'hui en vedette un saxophoniste utilisant un ample vibrato sur fond de clavier électrique.

Fig. 3 : Anwar Gambeno et le « noyau dur » (*core group*) des Tulips en habits de Malay Choir, 1999. Photo d.r.

partie d'un Christmas Choir, les Young Belgians, un des plus importants issu des Bloemhof Flats[18] à District Six. A cette époque les Christmas Choir n'avaient pas de cuivres, ils étaient surtout composés de cordes ; et il y avait beaucoup de musulmans dans ces orchestres chrétiens…

J'ai commencé à chanter avec les Coons, comme soliste dans la catégorie *Juvenile Sentimental*[19], quand j'avais 7 ou 8 ans. A Harfield et Claremont, il y avait un grand nombre de troupes : les Samba Crooning Minstrels, les Kentonian Jazz Singers, les Yankie Doodle Dandies, les Coronation Darkies, les Meadow Cottonfield Darkies et les Gold Dollar Singers[20]… Moi, j'ai commencé à chanter avec les Sambas, c'est là que j'ai découvert cette musique et que j'ai commencé à l'aimer. Afin de pouvoir participer aux compétitions du carnaval, je m'échappais de chez moi pour aller chez une de mes sœurs qui était mariée à un gars qui chantait avec les Coons et je restais chez elle pendant une semaine.

---

[18] Groupe d'immeubles à l'architecture soignée, aux appartements équipés de tout le confort ; images d'un habitat moderne à la limite de District Six, ils furent épargnés par les destructions.

[19] Un enfant ou un adolescent y interprète une chanson, le plus souvent une chanson d'amour, empruntée aux variétés internationales.

[20] Sur les noms des troupes et leurs significations symboliques, voir : Martin 1998.

Ensuite, j'ai gagné un concours d'amateurs en chantant «You Got a Funny Feeling[21]». J'ai rejoint un orchestre pop appelé les Furries et, quand j'ai eu 18 ans, j'ai formé mon groupe, les Wizards. Nous jouions la musique d'Elvis Presley, de Cliff Richard, des Beatles, des Rolling Stones, de Clarence Clearwater Revival, ce genre de choses. Nous nous produisions dans des arrière-cours, à l'occasion de ce qu'on appelait des *bob up*: il fallait payer un shilling (un *bob*) pour entrer. On le faisait surtout pour le plaisir et le peu d'argent qu'on gagnait, on le mettait dans les instruments. Nous avions une *lead guitar*, une guitare rythmique, une guitare basse et une batterie. Nous étions tous membres des Kitchen Boys. C'était très chouette. Nous nous sommes présentés à un concours d'orchestres à Port Elizabeth mais nous avons été battus par un autre groupe du Cap, les Big Beats, dont le chanteur était Peter Marais, le maire actuel du Cap[22]. Quand Cliff Richard est venu chanter au Cap ce sont eux qui l'ont accompagné: ils jouaient la musique des Shadows.

Finalement, nous avons créé un Malay Choir, les Junge Heidelandes. Il n'a pas duré deux ans, ça n'intéressait pas beaucoup la plupart des copains. Ça m'intéressait moi, mais eux préféraient les Coons; la discipline des Malay Choirs était trop sévère pour eux.

La musique traditionnelle des Malay Choirs, les *nederlands*, les *moppies*, m'attirait depuis que j'étais tout gosse. J'ai commencé à chanter avec les Coons, mais, quand je suis devenu plus grand, j'ai décidé de me consacrer à la musique traditionnelle. Même si elle ne faisait pas partie des traditions dans ma famille, j'ai baigné dedans parce qu'au moment du Nouvel An il y avait des chœurs partout. A cette époque, pour chanter les *nederlands*, le chœur se mettait en cercle avec le soliste au milieu, on l'entendait mais on ne pouvait pas le voir et c'était fascinant. Après la séparation des Junge Heidelandes, j'ai rejoint un autre Malay Choir, les Young Ideas. J'y suis resté environ un an. Puis je me suis dit «non, j'ai un trop grand potentiel pour n'être qu'un simple membre», malheureusement mon caractère est ainsi fait, alors avec quelques amis j'ai créé le Junge Studente Sangkoor. Au bout de douze ans, il y a eu des dissensions. J'ai alors fondé les Tulips, c'était en 1983.

Pendant tout ce temps-là, évidemment, je travaillais comme mécanicien automobile. Mais je suis toujours arrivé à m'organiser pour avoir une activité musicale. Je ne sais pas vraiment comment parce que mes journées de travail étaient longues, mais il le fallait. Vous savez, si vous voulez diriger un chœur, il faut que vous soyez là tout le temps. Après la fin des compétitions, les chanteurs prennent un mois ou deux de repos. Mais vous, et ceux

[21] «Got a Funny Feeling» était l'une des chansons mineures interprétées par Cliff Richard dans le film *The Young Ones* (1961, mis en scène par Sidney J. Furie) qui lança sa carrière cinématographique et dont la distribution comprenait également l'actrice sud-africaine Carol Grey.

[22] Homme politique populiste, habile orateur, parfois traité péjorativement de «Coon», il est devenu depuis le Premier ministre de la province du Western Cape.

qui font partie du noyau dur du chœur, vous continuez à travailler. Puis les répétitions recommencent en juin et vous avez besoin du soutien de ces personnes qui forment le noyau. David [Valesco] est là, Davey [Smith] est là, Hadji [Johaar Kenny] est là. Ils doivent être là, il n'y a rien à faire. Ce n'est pas que nous soyons indispensables. Personne ne l'est. Je ne suis pas indispensable; si je meurs demain, ce qu'à Dieu ne plaise, cette histoire doit continuer, je veux dire, les Tulips doivent continuer. Mais, pour le moment, c'est nous qui faisons marcher le groupe, alors il faut que nous soyons là, c'est tout. Si votre femme veut vous quitter, qu'elle vous quitte. La musique est une affaire sérieuse; quand nous travaillons avec le chœur, je ne peux pas avoir la tête ailleurs. Mais ça me garde jeune, ça me fait aller...

Direction des chœurs et composition: oralité et tradition

La musique des métis est orale. Elle est transmise de façon informelle, dans les chœurs et par les chœurs; les répertoires anciens ne sont pas consignés par écrit mais communiqués oralement; les compositions musicales sont conçues sans le secours de l'écriture. On se trouve en présence, au Cap, d'une culture musicale urbaine, imprégnée de musiques écrites mais fonctionnant oralement, perpétuée, renouvelée en permanence par des musiciens autodidactes n'ayant aucune formation musicale académique. Ne savoir ni lire, ni écrire la musique est à la fois raison de fierté et, sans qu'on le dise trop, objet de honte. L'explication des techniques de direction de chœur, d'arrangement vocal et de composition est fréquemment assortie de commentaires soulignant que la manière adoptée n'est peut-être pas correcte (du point de vue de la musique officielle) mais qu'elle produit des sons harmonieux pour ceux qui les imaginent, les chantent et les écoutent. Cette oralité urbaine au contact de musiques écrites de plus en plus véhiculées par l'enregistrement donne une nouvelle dimension à la notion de «tradition». Si le fond propre de la tradition est constitué par ce que j'ai dénommé «répertoires créoles», les *moppies* et les *nederlands*, elle n'en phagocyte pas moins tout ce que les chanteurs rencontrent et refaçonnent dans l'oralité.

Les *nederlands* sont réputés anciens (une des chansons les plus populaires, «Rosa», n'a pourtant sans doute pas plus d'une cinquantaine d'années); il est interdit d'en composer de nouveaux et des règles strictes régissent le choix que peuvent faire les chœurs quant aux chansons qu'ils présentent en compétition. Les *nederlands* sont donc considérés comme immuables, quelles que soient les conséquences de l'oralité sur la manière dont ils sont transmis. Dans le répertoire des *moppies*, qui sont aussi partie intégrante de ce qui est considéré comme «tradition», coexistent des chansons anciennes – certaines, dont la plus fameuse «Dar Kom die Alibama», remontent au XIX^{e} siècle – et des compositions très récentes. Parmi les chants de *Combined Chorus*, on entendra, de même, de vieux airs hollandais et des créations contemporaines. La pratique de la composition de tête utilisant des bribes

de mélodies déjà existantes pour fabriquer des pots-pourris montre clairement comment devient tradition ce qui est mis dans une forme particulière, jugée propre à la communauté, symbolique de son identité telle qu'elle est construite de l'intérieur; comment donc devient tradition ce qui fait sens du point de vue de la pratique musicale en tant que pratique sociale, quel que soit l'âge ou la provenance des matériaux utilisés.

> J'ai appris à diriger un chœur avec des coaches plus âgés. En fait, quand j'ai commencé, je n'y connaissais rien. Je n'y connais toujours rien... Honnêtement, j'en sais juste un petit peu. Ce que j'ai appris sur le tas, c'est que d'abord il faut de la discipline. Et qu'il faut une bonne oreille, il faut être capable d'entendre l'intonation, la justesse; ce sont des mots que j'emploie maintenant mais que j'ignorais quand j'ai commencé. C'est ce genre de choses que j'ai grappillé auprès des vieux maîtres. Quand cent personnes chantaient, ils étaient capables d'entendre immédiatement qui ne chantait pas comme il fallait. Quand vous dirigez un chœur de 200 chanteurs et que vous essayez de leur apprendre une harmonisation à quatre voix alors qu'en fait, ils chantent au moins huit parties différentes parce que chacun chante sa partie comme il l'imagine, et c'est particulièrement vrai des Coons, il faut être capable de les écouter, de tout entendre en même temps. C'est en les regardant faire que j'ai appris car ces chefs ne disaient jamais «viens, je vais te montrer» ou «passe à la maison je vais te faire un cours.» Il fallait venir aux répétitions, s'arranger pour être au premier rang des chanteurs et attraper ce qu'on pouvait y attraper, comprendre ce qu'ils disaient. C'est très important, surtout avec les Coons: ils ne sont pas faciles, il faut parler leur langage pour qu'ils comprennent.
>
> Je me suis mis à «entraîner» les Tulips moi-même parce que j'avais un coach que je payais fort cher et, un jour, alors que j'écoutais la répétition, j'ai réalisé qu'il ne les faisait pas travailler correctement. Le chœur chantait faux. Ce coach est resté une heure et, quand il est parti, j'ai dit aux gars «maintenant on reprend, il y a quelque chose qui ne va pas, il y en a qui détonnent...» Depuis, c'est moi qui «entraîne» les Tulips, et je dirige aussi des chœurs de Coons pour les All Stars.
>
> «Entraîner» un chœur, c'est à peu près la même chose pour les Coons et les Malay Choirs; les Malay Choirs sont moins nombreux et plus disciplinés, c'est tout. Ceux qui viennent chanter pour les Coons, il y en a qui ont bu, d'autres qui sont drogués... Mais ce qu'il faut savoir c'est que, de toute manière, les chanteurs ne connaissent pas la musique, ils ne font que vous imiter, ils vous écoutent et ils font comme vous. Si vous leur chantez ce que vous voulez qu'ils chantent, ils le reproduiront. C'est le seul moyen. Alors il faut le faire bien. Vous arrivez avec vos chansons, vous écrivez les paroles sur un tableau et vous chantez le premier vers. Par exemple, en 2001, nous avons présenté «Nessun Dorma» comme chœur combiné, en italien. Il a d'abord fallu que moi j'apprenne les paroles et la mélodie d'après une cassette de Pavarotti. Le dimanche j'allais aux répétitions des

Coons et je leur montrais «c'est comme ça que se chante le premier vers» et on le refaisait jusqu'à ce que ce soit bien. Il faut du temps et de la patience. Parce qu'il n'y a pas que la mélodie, il y a les harmonisations. Ce que chantent les basses, les ténors, les altos... Je n'ai jamais appris cela, je le fais d'oreille. Je fais la première voix, puis je fais la basse, j'ai l'impression que ça sonne bien, ça n'est peut-être pas correct pour quelqu'un qui a fait des études musicales, mais ça sonne bien à mon oreille, il n'y a pas de dissonance et quand je mets les deux ensemble, c'est harmonieux. Cela veut dire qu'il faut être capable d'entendre les quatre parties ensemble dans sa tête. Je compose donc les quatre voix dans ma tête et je les chante aux membres du chœur et, quand je les entends tous ensemble, ça donne une polyphonie fantastique. Mais je peux changer l'arrangement. Des fois, je rentre à la maison après une répétition et je me dis: «si je change la partie des basses ici, ça va sonner encore mieux.» J'entends les quatre voix, j'entends le chœur tout entier dans ma tête. Ça peut sembler étrange; certains peuvent penser «ce type est fou» mais je l'entends, je l'entends dans ma tête et c'est comme ça que ça marche.

Pour composer, c'est un peu la même chose. Parce que je n'ai reçu aucune instruction musicale formelle, tout se fait d'oreille. Je ne sais pas écrire la musique. Alors, il arrive que je prenne un bout de mélodie ici, un autre là et que j'y ajoute mes paroles. Je ne sais pas si on peut appeler ça composer. Peut-être c'est simplement composer les paroles. Mais on utilise souvent les mélodies des autres. Moi aussi bien que mes confrères dans cette musique traditionnelle: aucun d'entre nous n'a été formé musicalement. Cela aussi, je l'ai appris des vieux maîtres, cette façon de faire une compilation de mélodies, de modifier un peu une mélodie pour qu'elle colle mieux à la chanson, à l'histoire. Et ce n'est pas si simple. Quand j'ai commencé, je ne savais pas ce qu'était une modulation, je ne l'ai appris que plus tard, comment il fallait changer de tonalité. Mais ça ne m'a pas mal réussi, je compose ainsi parce que c'est la tradition, et parce qu'en compétition j'ai eu pas mal de succès.

Je compose la musique indépendamment des paroles. Je fais d'abord la mélodie et je mets ensuite les paroles. Des fois, les idées ne viennent pas facilement et quand arrive le Nouvel An, il faut composer de nouvelles chansons. Mais une fois que vous tenez le thème, que le premier vers est écrit, le reste suit sans problème. Ça ne vient pas tous les jours, on peut rester des heures avec le crayon en l'air et puis tout d'un coup... C'est pour cela que j'ai toujours un crayon et du papier dans ma voiture, parce que quand ça arrive, il faut l'écrire immédiatement.

Pour la musique, je me chante la mélodie dans ma tête, je construis la mélodie dans ma tête. Ensuite j'écris les paroles. Puis je vais voir David [Valesco] et Davey [Smith], je leur chante ce que j'ai composé et je leur demande de faire l'accompagnement. Souvent ils se battent pour savoir quels accords ils vont employer, l'un dit la mineur, l'autre ré mineur, et au bout du compte, ils vont se décider pour encore autre chose. Mais ils sont

> comme moi, autodidactes, personne ne leur a appris à jouer de la guitare. Pourtant ils savent exactement où se trouve chaque accord, chaque note. Alors nous nous réunissons, ils choisissent les accords, nous organisons les parties vocales. C'est difficile, et puis nous avons tendance à changer, mais il faut se décider et pouvoir dire «maintenant, c'est ainsi que nous allons le faire.»

Musique de prolétaires, musique communautaire

Le mot «communauté» est employé dans divers sens, comme s'il absorbait différentes catégories de personnes en cercles concentriques. Au centre, les proches, la famille, ceux qu'on peut nommer, quels que soient les liens du sang, «oncle» ou «tante»; puis le quartier immédiat qui, du fait de l'apartheid, est socialement homogène; puis ceux avec lesquels on partage un élément important du mode de vie, la religion notamment; puis l'ensemble des personnes qui naguère étaient classées métisses. C'est en considérant ce schéma simplifié que l'on peut comprendre comment la «tradition» est posée comme communautaire, bien qu'elle suscite des divisions au sein de la communauté, prise dans son sens le plus large. La musique des Coons et des Malay Choirs est une musique de prolétaires – et de lumpen prolétaires; mais, comme elle porte l'héritage de la créolité, comme elle est la preuve de l'existence d'une culture créative, donc humaine, chez ceux dont l'humanité a été niée, elle est musique de l'ensemble de la communauté. Même si les éléments les plus instruits et les plus aisés la rejettent, ou se contentent de la consommer passivement. Depuis 1990, l'attitude d'un certain nombre de membres de cette «élite» métisse a d'ailleurs évolué; là où ils ne voulaient voir que gangsters et drogués «faisant les singes pour distraire les blancs», ils commencent à reconnaître qu'ils sont aussi attachés (dans tous les sens du mot) à ces traditions.

> Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que les gens qui font partie d'un chœur ou d'une troupe de Coons sont pauvres. Ils ne gagnent parfois pas plus de 100 rands[23] par semaine et ils ont une famille à faire vivre. Tout au long de l'année, ils n'ont aucune occasion de s'amuser. Le Nouvel An, c'est le seul moment où ils le peuvent, parce qu'ils ont touché une prime ou qu'ils ont réussi à économiser 10 rands chaque semaine pour participer au carnaval. Et ça coûte de plus en plus cher[24]. De l'autre côté, le carnaval aide beaucoup de gens à vivre. Il y a les femmes qui font les rosettes en tissu pour les costumes ou les nœuds papillons, celles qui préparent les samosas que les chanteurs vont manger pendant les répétitions ou les compétitions. Il y a beaucoup de gens qui gagnent un peu d'argent grâce au carnaval.

[23] Fin 2001, un rand valait à peu près 0,11 euros.

[24] Un costume de Coon valait à peu près 350 rands en 2002; les costumes des Malay Choirs, plus élégants, mieux coupés, sont encore plus onéreux.

En outre, nous donnons une occupation aux jeunes; pendant qu'ils chantent, ils ne traînent pas dans la rue. Il n'y a rien, absolument rien pour les jeunes dans les townships. Nous essayons de les occuper, de leur donner l'occasion de faire quelque chose d'agréable tout au long de l'année et, en même temps, quand le chœur donne un concert, ils peuvent gagner un petit quelque chose qui leur permettra d'acheter un costume de Coon pour défiler à la fin de l'année.

Mais ce que nous faisons n'est ni toujours bien compris ni toujours bien vu. Les gens instruits dans notre société nous méprisent et disent «nooooooon, il ne faut pas aller au carnaval, ce ne sont que des bandes d'imbéciles qui tournent en rond.» Nous voulons en finir avec ce type d'idées. Il y a parfois des personnes qui ne se tiennent pas bien. Mais ces fêtes sont célébrées par des gens qui sont totalement et complètement au bas de l'échelle sociale; c'est le seul moment de l'année où ils peuvent s'amuser; après, retour à la normale, à nouveau au turbin, ils ne peuvent plus se permettre la moindre distraction. Je crois que c'est un peu partout la même histoire: ce sont surtout les paysans et les classes les plus pauvres qui font vivre la tradition et la culture. Ce qu'ils font n'est pas dégradant, ils ont leur façon de s'exprimer, d'extérioriser leur joie, mais parfois il y a des débordements.

Il ne faut pas oublier non plus les stigmates de l'apartheid. Il y a des gens qui sont contre les Malay Choirs et les Coons, qui pensent que ce qu'ils font est «indigne» parce qu'ils ont le sentiment que le gouvernement de l'apartheid les a utilisés pour montrer au monde que les «métis» étaient heureux. Il y avait une expression, les «Joyeux Hottentots» (*Jolly Hotnots*) employée pour signifier cela; pour cette raison, ils pensent qu'il ne faut pas célébrer le carnaval, qu'il faut le condamner. Mais cela n'a jamais reflété notre état d'esprit. D'autre part, dans les Coons et les Malay Choirs, il y a beaucoup de musulmans et maintenant il y a des dirigeants religieux pour dire que l'islam ne doit pas tolérer ces manifestations. Je ne comprends pas pourquoi, car je ne connais aucun enseignement coranique disant qu'il est interdit de chanter. Je ne comprends pas pourquoi ils sont contre; peut-être est-ce toujours pour les mêmes raisons politiques.

Perpétuer la tradition

L'importance de la musique est telle qu'elle peut être comparée à celle de la religion, même si elles ne sont pas vraiment du même ordre. Toutes deux cependant pèsent sur l'organisation de la vie. De la vie personnelle d'un homme comme Anwar Gambeno, de la vie de la communauté tout entière car, ce que la tradition met en jeu, c'est l'existence même de la communauté; ce que sa continuation signifie, c'est la survie de la communauté. On retrouve ici un thème récurrent dans la plupart des entretiens que j'ai conduits au Cap. la perpétuation des fêtes du Nouvel An et des

musiques qui les accompagnent est immanquablement associée à la continuation de la vie de la communauté. D'une communauté qui possède ses caractéristiques, sa personnalité, sa culture mais qui est en même temps ouverte ; d'une communauté qui a survécu à toutes sortes de tribulations, l'esclavage, le racisme, l'apartheid, les déplacements forcés ; d'une communauté qui, par conséquent, a connu la menace de la désintégration, de la dépersonnalisation, qui concrètement a été en butte à la négation de son existence en tant que collectivité d'êtres humains dignes et autonomes. Les plus défavorisés ayant survécu dans et par l'oralité, il n'y a donc rien de surprenant si la musique de transmission orale est devenue le symbole de leur survie à travers les temps, de leur indestructible résilience. Transmettre ces traditions ; former les jeunes pour qu'à leur tour ils forment leurs enfants ; reproduire des instruments disparus qui témoignent eux aussi du caractère composite de la tradition – donc de l'histoire des métis, des mélanges entre ce qui existait en Afrique du Sud avant l'arrivée des blancs, ce qui est arrivé avec les esclaves et ce que les Américains ont apporté ; telles sont donc les tâches impératives que doivent accomplir ceux qui sont aujourd'hui actifs. Mais, dans le monde contemporain, dans la « nouvelle » Afrique du Sud, ils ne peuvent plus se satisfaire des formes d'auto-apprentissage qu'ils ont eux-mêmes connues.

Anwar Gambeno, un des chefs de chœur les plus conscients dans le monde des Malay Choirs et des Coons, pense maintenant en termes de collectage et d'école. Si Anwar Gambeno conçoit l'école qu'il souhaite créer formellement, avec le soutien et la reconnaissance des pouvoirs publics, comme un lieu où le savoir informel des Anciens sera encore enseigné oralement, il voudrait que la recherche vienne désormais consolider ce savoir. C'est un appel qu'il lance au terme de ce récit, un appel pour que les chansons de la tradition, telle qu'on l'entend au Cap, soient recueillies, paroles et surtout musiques, systématiquement par ceux qui possèdent les compétences nécessaires, afin que demain les jeunes puissent disposer de la totalité d'un patrimoine qui, autrement, risquerait de disparaître.

> Je suppose que viendra un temps où il faudra que je dise « voila, ça y est, il faut maintenant que je pense sérieusement à mes autres engagements. » Ma femme a déjà fait le pèlerinage à la Mecque et cela fait un certain temps qu'elle insiste auprès de moi pour que j'y pense aussi. Alors, il va falloir qu'un de ces jours je me décide à suivre cette route. Dans quelques années, nous ferons le pèlerinage ensemble, moi pour la première fois, elle pour la deuxième ou troisième fois. Il va falloir que j'y pense sérieusement, mais cela ne veut pas dire que j'en aurai fini avec la musique. Parce qu'il y a mes engagements religieux et il y a mes autres engagements, mes engagements sociaux envers la tradition parce que la tradition et la culture du Cap sont extrêmement chères à mon cœur et que je tiens absolument à laisser quelque chose après moi qui montre que j'ai apporté quelque chose, et quelque chose d'important.
>
> La musique tient une place majeure dans ma vie. Ce que je vais dire peut prêter à controverses, il se peut que je sois un peu trop franc et que cela me cause des ennuis avec mes amis, mais la musique est tellement impor-

tante pour moi en ce moment que... Vous savez, c'est la religion qui devrait être la plus importante. La religion EST importante, elle joue un rôle essentiel dans la manière dont je vis, dans les principes qui gouvernent ma vie, dans la façon dont j'ai élevé mes enfants. Mais la musique aussi, la musique traditionnelle, le chant des *moppies*, des *nederlands*, des solos[25]. Elle a joué un rôle important dans l'éducation de mes enfants: je les ai intéressés à la musique, ma fille chante, mon fils chante, mon petit-fils chante, ma femme chante. Tout le monde chante dans cette maison, nous sommes tous actifs dans la culture. Et il faut se souvenir que la religion n'est pas la culture. Je peux me tromper mais la religion n'est pas ma culture. L'islam est ma religion mais la culture, c'est différent. Ma religion influence ma culture, elles sont liées, mais la religion n'est pas la culture. La religion gouverne ma vie, mon être tout entier, mes principes. Mais il en va ainsi également de ma culture et de la musique parce qu'il est capital pour moi de faire en sorte qu'elles ne se perdent pas. Vous savez, je ne suis pas là-dedans pour me remplir les poches. Dans notre musique, dans le carnaval des Coons, dans les Malay Choirs, dans les Christmas Choirs, il y a des gens qui ont des ambitions cachées, qui cherchent à se remplir les poches, à faire de l'argent facilement. Ce n'est pas notre intention. Il y a des avantages, et si nous bénéficions de quelques avantages, nous sommes plus que contents. Tout travail doit rapporter quelque chose. Mais, au bout du compte, ce n'est pas ce qui nous motive. Ce qui nous motive, c'est de préserver cette chose pour que les enfants de nos enfants puissent chanter les *nederlands* et les *moppies*, pour qu'ils puissent dire un jour «mon père, ou David [Valesco], ou Davey [Smith], ou Hadji [Johaar Kenny], a joué un rôle – même modeste mais un rôle significatif – dans la préservation de cette chose. Nous ne cherchons pas à devenir célèbres, mais si cela arrive, si on nous reconnaît dans la communauté par suite de nos efforts, si nos enfants, nos pairs, nos familles bénéficient de ce que nous faisons, qu'il en soit ainsi. Mais la fin des fins, c'est que cette chose soit préservée, sauvée et qu'on ne nous prenne pas pour des fous. Parce que nous ne sommes pas des fous. Nous ne courons pas dans les rues avec des ombrelles et le visage noirci pour divertir. C'est sérieux. Je crois que sans culture et sans tradition une société ne peut pas survivre. Il faut que nous ayons une culture, il faut que nous ayons une tradition. Et je crois que la culture du Cap est unique. Cette culture est pratiquée par des gens ordinaires, de la classe ouvrière, pas par des bourgeois qui gagnent 10 000 rands par mois, conduisent une BMW et habitent les beaux quartiers. Ils ne pratiquent pas la tradition; ils viennent la voir; ils en font partie mais comme spectateurs et, parce que ce sont les gens des townships qui sont impliqués dans la tradition, les gens de la haute ne veulent pas être associés avec eux. C'est une forme de discrimination sociale.

[25] «Solo» désigne ici une des catégories des compétitions officielles des Malay Choirs qui consiste en l'interprétation d'une chanson, le plus souvent empruntée aux répertoires des variétés, par un seul chanteur accompagné du groupe instrumental. C'est l'un des domaines où excelle Anwar Gambeno.

Le carnaval et le Nouvel An sont l'occasion de pratiquer cette tradition. Je n'aime pas parler de politique; mais, malheureusement, la politique est intervenue ici: notre communauté a été privée d'équipements, notre communauté a été empêchée de s'exprimer dans beaucoup de domaines, alors à ce moment de l'année, on se libère des frustrations accumulées. Cette tradition a été transmise de père en fils. C'est une des plus belles traditions du monde. Il n'y a qu'au Cap que nous faisons ce genre de choses. Que serait le Cap sans les Coons? Pouvez-vous vous imaginer au Cap la nuit du 31 décembre sans les Coons ou les Malay Choirs? Il faut que nous protégions cela. C'est pourquoi il faudrait étudier la musique et la tradition. Il faudrait trouver quelqu'un pour écrire les mélodies des *nederlands*, pour écrire les *karienkels*. Il faut absolument que tout cela soit sauvé, il n'est que temps. Le grand défi aujourd'hui est d'intéresser les jeunes à la culture, à la tradition.

Nous voulons créer une école pour enseigner aux jeunes à jouer du banjo et de la guitare, pour leur apprendre à chanter les *karienkels*, parce que cet art disparaît, les jeunes ne s'y intéressent plus et il faut réveiller cet intérêt. En fait, nous avons commencé avec le chœur, nous avons formé des jeunes grâce au chœur. Mais l'intérêt doit être embrasé. Vous savez ce que c'est, ces gosses, ils deviennent de jeunes hommes, ils commencent à fréquenter les filles, l'intérêt se perd. Mais c'est bien. Qu'ils cessent de s'intéresser; qu'ils rencontrent des filles; ils reviendront. Parce qu'ils n'oublieront pas. L'école visera à enseigner le banjo, la guitare, le chant et la direction de chœur. Quand on a appris cela, on peut «entraîner» aussi bien les Malay Choirs que les Coons. Une chose à laquelle je tiens beaucoup est l'enseignement du banjo, c'est très important parce qu'on ne trouve pas de jeunes banjoïstes aujourd'hui et Boeta Davey [Smith] a beaucoup de choses à transmettre en ce qui concerne le banjo. En outre il y a d'autres instruments, des instruments traditionnels. Dans des concerts, on voit des Africains avec leurs instruments, une calebasse avec un manche et des cordes, c'est leur instrument traditionnel. Nous aussi nous avons nos instruments traditionnels: les *bones*[26], que plus personne n'emploie aujourd'hui; le *ramkie*[27]; le *gammie*[28], c'est juste un petit tambourin mais il y a une manière particulière d'en jouer, et cela doit être enseigné aux jeunes...»

---

[26] Instruments de percussion faits à l'origine dans des os animaux, puis petits cylindres de bois tenus par paire dans chaque main et entrechoqués; ils ont été introduits au Cap par les troupes de Black Face Minstrels américains (Winans 1984).

[27] Luth à long manche fabriqué par les Khoikhoi du Sud de l'Afrique du Sud au XVIII[e] siècle. Il s'agit probablement d'un compromis entre des instruments à cordes pincées d'origine portugaise, dont probablement le *rabequinha*, apportés par des esclaves venus d'Indonésie et des luths indigènes; il semble que, au XIX[e] siècle, il ait évolué sous l'influence du banjo popularisé par les Black Face Minstrels (Kirby 1939, Rycroft 1984).

[28] Petit tambourin composé d'une peau fortement tendue sur un cadre circulaire et dépourvu de cymbales.

Références bibliographiques

BECKER Judith
1975 «Kroncong, Indonesian Popular Music», *Asian Music* 7 (1): 14-32.

DESAI Desmond
1983 *An Investigation into the Influence of the «Cape Malay» Child's Cultural Heritage upon his Taste in Appreciating Music, with a Proposed Adaptation of the Music Curriculum in South African Schools to Reflect a Possible Application of «Cape Malay» Music Therein.* Cape Town: University of Cape Town (MA Thesis in Music).

KORNHAUSER Bronia
1978 «In Defence of Kroncong» *in* Margaret J. Kartomi ed.: *Studies in Indonesian Music.* Victoria, Monash University, Centre of Southeast Asian Studies (Monash Papers on Southeast Asia .7.): 104-183.

JEPPIE Shamil, SOUDIEN Crain eds.
1990 *The Struggle for District Six, Past and Present.* Cape Town: Buchu Books.

KIRBY Percival R.
1939 «Musical instruments of the Cape Malays», *South African Journal of Science* 36, december: 477-488.

MARTIN Denis-Constant
1995 *Les ménestrels du Cap.* Paris: CNRS audiovisuel (documentaire vidéo VHS, couleurs, 28').
1998 «Le poids du nom, culture populaire et constructions identitaires chez les 'Métis' du Cap», *Critique internationale* 1, automne 1998: 73-100.
1999a *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present*, Cape Town: David Philip.
1999b «Les ménestrels du Cap, le combat de carnaval et d'apartheid en Afrique du Sud» *in* Odile Goerg dir: *Fêtes urbaines en Afrique, espace, identités et pouvoirs.* Paris: Karthala: 263-279.
2000 «Le métissage en musique, un mouvement perpétuel, création et identité, Amérique du Nord et Afrique du Sud», *Cahiers de musiques traditionnelles* 13: 3-22.
à paraître «Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine», *Cahiers d'études africaines* (Paris).

RYCROFT David K.
1984 «Ramkie» *in* Stanley Sadie ed.: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments, vol. 3.* London: McMillan: 190-191.

WINANS Robert B.
1984 «Bones» *in* Stanley Sadie ed.: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments, vol. 1.* London: McMillan: 249-250.

RÉSUMÉ

Anwar Gambeno est le chef d'un des chœurs masculins les plus renommés dans les communautés «métisses» du Cap, en Afrique du Sud. Son histoire est dominée par l'absurdité des classifications raciales qui ont séparé les personnes dans l'ancienne Afrique du Sud et ont, en même temps, inscrit les pratiques culturelles à l'intérieur de frontières figées et pourtant irrémédiablement poreuses. Anwar Gambeno décrit les musiques jouées et chantées dans les communautés «métisses», notamment celles des troupes de carnaval (Coons) et des choeurs dits malais (Malay Choirs). Il explique comment ces groupes, composés d'amateurs, sont dirigés par

des hommes sans formation musicale académique qui, pourtant, composent et conçoivent des arrangements polyphoniques élaborés. Il développe, enfin, une conception ouverte de la «tradition». Sont considérées comme traditionnelles, donc emblématiques des communautés «métisses» du Cap, toutes les formes musicales qui ont été et sont interprétées par les Coons et les Malay Choirs: des innovations créoles aux chansons américaines et aux airs d'opéra.

ENTRETIEN

LES PÉRÉGRINATIONS D'UN MUSICIEN INSPIRÉ
Entretien avec Marc Loopuyt

Henri Lecomte

Quelle a été ta démarche, au départ de ta vie musicale ?

Je crois qu'au départ, on est incapable d'affirmer une démarche. On reçoit un message, on reçoit des appels dans la jeunesse, qui ne sont d'ailleurs pas forcément ressentis explicitement comme tels ; mais ça n'empêche pas d'y répondre. Si, au lieu de parler tout de suite de démarche, je parle d'appel, le premier appel, c'est la guitare, que j'ai rencontrée sous les doigts d'une élève d'Ida Presti, Simone Haussiètre. Ce que je préférais chez elle, c'est quand elle essayait de jouer du flamenco bien qu'elle n'ait pas eu de maître de flamenco. Donc ça a été deux années auprès d'elle à rêver de la guitare, à pratiquer un petit peu la guitare classique et à rêver du flamenco. Ensuite, ça a été la rencontre avec un plâtrier de Strasbourg, Andrès Garcia, qui n'était pas un grand guitariste flamenco, mais qui en avait en tout cas le son, le toucher. Il venait de Cordoue, il avait le toucher du flamenco et, en fait, le premier appel, disons, caractérisé des musiques traditionnelles fut celui de la guitare flamenca. Rétrospectivement donc, c'est le mode de projection du son, le mode de musicalité, le mode de présence. Ça, c'est le point de départ.

Ensuite, tu es parti en Espagne ?

Ensuite, bien sûr, j'avais grandi, j'étais à l'âge des voyages, à dix-sept ans, et donc, avec un tout petit bagage flamenco, je suis parti en Espagne dans la province de Grenade. Il y a eu des rencontres, surtout la rencontre avec le terrain, avec la langue, et donc les premiers pas dans l'alchimie d'un milieu précis avec les ambiances, le son, la présence du chant et donc un travail avec un guitariste de Grenade, d'abord,

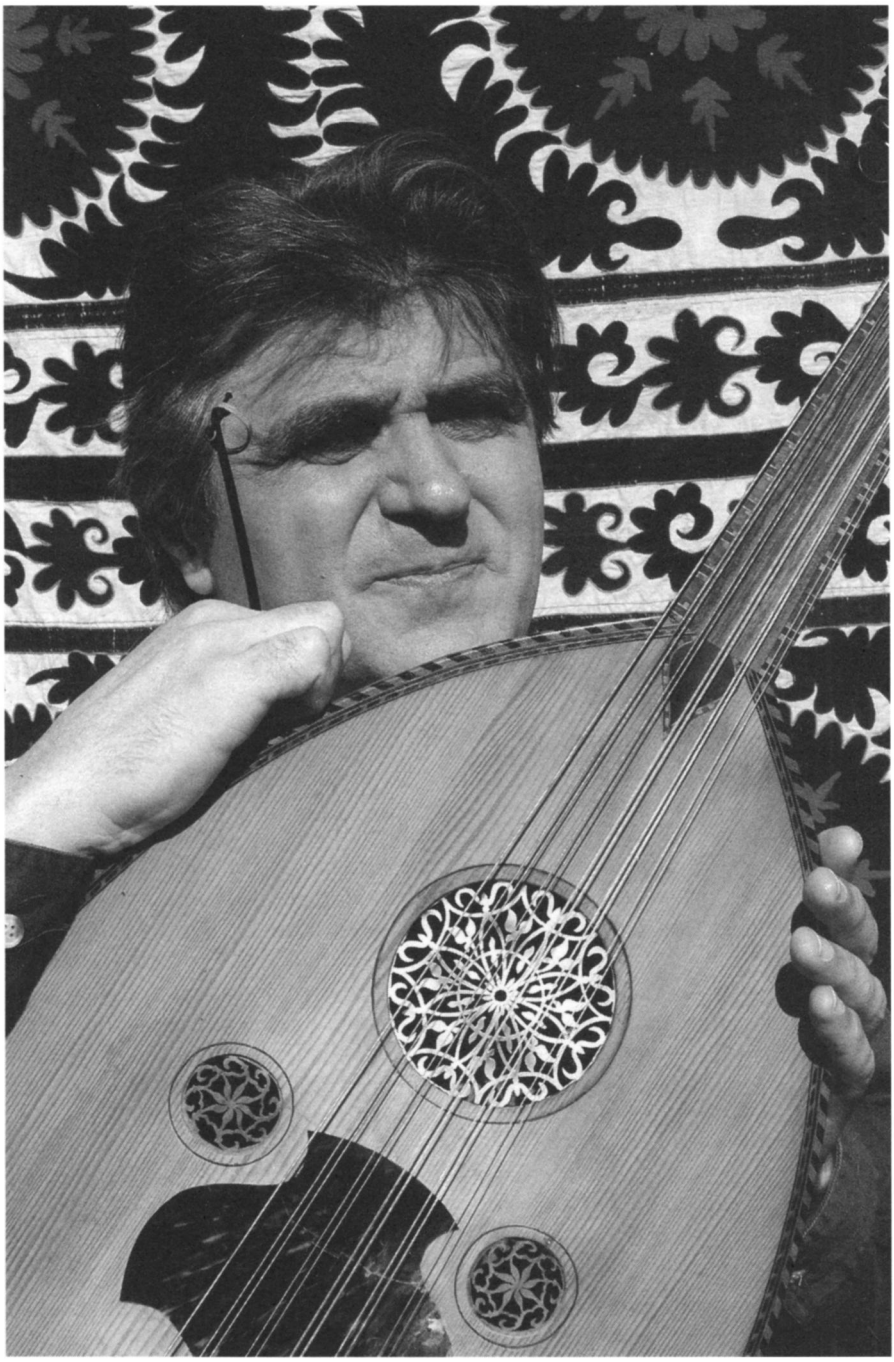


Fig. 1: Marc Loopuyt et son *'ûd*.

de Alora, puis un travail avec un guitariste de Cadix et la rencontre avec des chanteurs. Tout ça s'est fait en même temps, de manière évidemment peu analytique, peu scientifique, mais être sur le terrain, se sentir absorbé par ce terrain, ou avoir envie d'absorber ce qu'il y a dans l'air, et puis le travail acharné sur la guitare et les souvenirs personnels de tant d'heures par jour et puis ensuite la compréhension du fait qu'il y a cette ambiance, qu'il y a un répertoire, qu'il y a dans l'air et dans la terre une nature avec laquelle il faut se mettre en harmonie.

Comment as tu été reçu par la communauté gitane ?

Je n'étais pas d'abord chez les Gitans. J'étais chez des *payos*[1]. Antonio Marqués était un professionnel de la guitare, qui jouait beaucoup dans un endroit qui s'appelait le *Pájaro azul*, mais il n'était pas gitan. Peut-être que si j'avais commencé avec les Gitans, je ne serais jamais sorti du flamenco, qui sait, puisqu'ils ont une orientalité plus marquée.

Je suis ensuite rentré en France. J'ai fait des séjours répétés en Espagne. Je me suis centré sur Cadix. Il y a eu aussi la rencontre avec un danseur, Antonio Gonzalo Torres, qui a été importante. C'était une prise de conscience de l'importance du *compás*[2]. Cet artiste a vu que j'avais beaucoup de manques et il a consacré des journées entières à m'expliquer les cycles et à me les faire travailler, à me les faire appliquer et ça a été très très précieux. C'étaient des leçons données simplement par amitié, il avait vu qu'il me manquait quelque chose et je lui dois beaucoup, sous ce rapport.

Es tu parti au Maroc pour des raisons vraiment musicales ou simplement parce que tu avais envie d'exotisme ?...

Je suis d'abord rentré à Strasbourg avec un guitariste, celui qui m'enseignait, Antonio Marqués. On commençait déjà à jouer des choses ensemble ; le contrat n'était pas très explicite ; c'était un contrat de rencontre et d'amitié, dans le genre : « Tu m'as reçu, je vais te recevoir et moi, je vais continuer à apprendre et on va se produire, etc. » C'est effectivement ce qui s'est passé, mais l'aventure a tourné court parce que, une fois sur le terrain, après quelques mois, il s'est avéré que ce guitariste avait imaginé que la France allait pouvoir répondre à ses ambitions de richesse tout de suite, le sortir de la misère, et nos voies ont dû diverger parce que, sur le terrain, on ne pouvait plus s'entendre. Ce fut une très grosse déception pour moi et j'ai eu besoin de changer d'air, de voyager, et j'ai eu l'occasion de trouver un contrat pour aller travailler au Maroc. C'est plutôt poussé par un sentiment un peu négatif que je suis parti au Maroc. Et puis, tout naturellement, avant de partir, je me suis dit : « Je vais m'acheter un disque ou deux, si je peux trouver ». J'ai trouvé Ahmed Zahir, de Marrakech, et j'ai trouvé Fârid al-Atrash et sur la couverture, il y avait un magnifique *'ûd*. Donc pour moi, c'était évident, que j'allais au Maroc et donc j'allais jouer du *'ûd*.

---

1 *payos* : non gitans.

2 cycle rythmique attaché à chaque forme flamenca

Qui était Ahmed Zahir ?

C'est un joueur de *'ûd* populaire, aussi chanteur. Je ne sais pas si il est encore de ce monde. Il jouait dans le style marrakchi et était très célèbre à l'époque, au point que ses disques étaient arrivés en France, du moins dans les épiceries maghrébines. Le départ pour le Maroc n'a donc apparemment pas été une suite réfléchie, « Ah, le luth précède la guitare dans l'histoire, donc on va faire ceci et cela ». Non, ce n'est pas ça. A cet âge-là, ce n'est pas comme ça qu'on travaille, qu'on se guide. Peut-être, rétrospectivement, on peut y décrypter une intuition. J'étais poussé par le besoin de voyager, de voir autre chose, et ce besoin de voyager a duré dix ans.

Au Maroc, tu as eu l'originalité de travailler à la fois la musique andalouse et la musique berbère ?

Ça s'est fait, en fait, par périodes. Je me suis trouvé une affectation comme enseignant, employé par le gouvernement marocain, et ils m'ont affecté à Beni Mellal, un territoire qui est dans la plaine, au bord de la montagne, dans le Moyen-Atlas. C'est à la jonction des territoires ethniques berbère et arabe et donc, des styles de musique. J'ai habité quelques mois à Beni Mellal et très vite, j'ai trouvé une maison dans un village berbère et je me suis installé là. J'ai donc commencé, en fait, par la musique berbère, par jouer le *bandaîr*[3], par gratouiller le *lotar*[4] à trois cordes. J'y ai passé quatre ans, puis je suis parti à Fès, où j'ai trouvé un autre boulot, parce que je voulais jouer du *'ûd*. J'en possédais d'ailleurs déjà un, que j'avais acheté à Casablanca. Je me suis ainsi fait admettre dans l'école d'Abdelkrim Raïs, après des mois et des mois de négociations. Il ne comprenait pas ce que je voulais, mais j'ai finalement réussi à me faire admettre dans une classe, avec des enfants.

Il n'y avait pas d'adultes ?

Si, il y en avait, mais ils ne comprenaient pas ce que je voulais. Ils se sont dit : « On va se débarrasser de lui, on va le mettre avec les enfants », à quoi j'ai répondu : « Pas de problème ». La pédagogie, c'était de chanter et de jouer des percussions pendant plusieurs années et de commencer l'étude du *'ûd* après. J'ai fait ça pendant un an, mais au bout de quelques mois, j'ai trouvé le contact avec les élèves pour commencer le *'ûd* plus tôt que le programme normal ne le permettait. C'était le contact et là, mon professeur a été Ustad Massano Tazi qu'on a pu ensuite faire venir à Paris et enregistrer pour Ocora. Donc, l'andalou a succédé à l'intérêt pour la musique berbère. De toute façon, il y a aussi une unité marocaine de la musique. De loin, le berbère du Moyen-Atlas n'a rien à voir avec l'andalou, mais on trouvera tout de même un rythme commun. C'était aussi l'occasion, comme beaucoup

[3] Tambour sur cadre, muni d'un timbre.

[4] Luth à long manche.

d'instrumentistes marocains pratiquent la musique moyen-orientale, d'entrer avec des Marocains dans le monde du *maqâm*[5].

C'est donc au Maroc que tu as commencé à jouer des *taqasim*[6] ?

En effet, parallèlement à l'andalou, ça m'intéressait. Précisément, c'était déjà l'époque où les 'ûdistes de musique andalouse, dans le cours du concert andalou, retournaient souvent un peu à l'oriental quand il fallait faire les *taqasim*. C'était le moment où la manière de faire les *taqasim* proprement andalous se raréfiait. C'était déjà une espèce de période d'acculturation. Le *taqsim* andalou sur le *'ûd* était plus vivant à Tétouan et à Tanger à ce moment-là avec Temtamani ; mais quand on est dans une école on apprend à récuser les autres, donc j'étais à Fès, je suis devenu partisan de Fès, je n'imaginais pas que Tétouan pouvait être intéressant. On peut devenir partie prenante assez vite, quand on est dans un entourage et que l'accueil y est bon.

Au Maroc, il n'y avait tout de même pas de grand soliste de *'ûd* ?

A l'époque, il n'y avait pas de soliste de *'ûd* ; il y avait des 'ûdistes qui réussissaient parfois des choses magnifiques, de manière très fortuite. Il n'y avait pas de gens, en tout cas dans la région où j'étais, qui cultivaient le genre.

Un récital de *taqasim*, c'était impensable à l'époque ?

Absolument. A la fin de mon séjour au Maroc, Munir Bashir a commencé à se faire connaître, mais moi, j'avais déjà fait mon choix. En revenant en France, j'avais entendu Cinuçen Tanrıkorur, un 'ûdiste turc, sur une cassette et je savais qu'il faudrait tôt ou tard que je le rencontre. Donc, quand je suis rentré du Maroc et que je me suis réinstallé en France, j'ai commencé à faire des concerts à droite et à gauche et j'ai cherché la piste de Cinuçen.

Tu jouais quoi dans ces concerts ?

Je jouais encore le plus souvent une partie de guitare flamenco et une partie de *'ûd*. J'associais les deux. Après, j'ai trouvé un percussionniste marocain très intéressant, à Nancy, et là j'ai commencé à faire des récitals, seulement avec le *'ûd* et le percussionniste. Ça s'est fait petit à petit, disons.

Tu as eu un épisode aussi avec un luthiste tunisien, je crois ?

Il y a eu beaucoup d'épisodes, j'ai fait beaucoup de rencontres. Il y a eu un luthiste tunisien à Lyon, mais je pense que tu veux parler de Fawzi Sayeb. Bien sûr, en rentrant du Maroc, j'ai été voir Fawzi, j'ai été voir s'il pouvait m'aider et on a eu

---

5 Forme musicale à structure modale.

6 Pluriel de *taqsim*, improvisation non mesurée en solo, sur un mode.

quelques années de fréquentation assez régulière, qui ont été très enrichissantes, mais dont le bénéfice s'est beaucoup fait sentir plutôt après. C'est le thème de la fréquentation des «maîtres inspirés», il faut trouver le *modus vivendi*. C'est une recherche perpétuelle, donc effectivement on recherche des interlocuteurs où qu'on se trouve. C'était la période où Fawzi apparaissait de temps en temps sur les ondes. C'est pareil: j'ai cherché sa piste et je l'ai trouvée.

Dans l'intervalle, à l'occasion d'un voyage à Bangkok, j'ai trouvé une piste sérieuse pour remonter jusqu'à Cinuçen, ce qui fait que, quelques mois plus tard, je l'ai rencontré à Bruxelles. Dès qu'il eut terminé son travail là-bas, je l'ai invité chez moi et je l'ai gardé trois semaines. C'était la première entrevue avec Cinuçen et puis il va y avoir comme ça, deux fois par an, trois fois par an, selon les années, des périodes, où il s'installe chez moi, en France, ou bien je m'installe chez lui à Ankara, pour profiter de sa science immense. C'est vrai que je cherchais la Turquie, j'ai trouvé une autre planète, quasiment un continent caché en Turquie, qui s'appelle Cinuçen, quelqu'un qui était (et voulait d'ailleurs être) une école à lui tout seul. De cela, il va rester, bien sûr, des marques dans le style: il y a eu une période où j'ai vraiment voulu imiter Cinuçen dans tous les détails, je crois que c'est sain, et puis il y a une période où il faut revenir à soi-même. On filtre tout ça et de toute façon il reste un maître immense pour la construction des pièces, il était d'ailleurs architecte de formation.

Comme beaucoup de musiciens orientaux, d'ailleurs...

Oui, c'est vrai. Donc, architecte du *maqâm*, de la composition, des *usul*[7]. Ce n'est pas seulement un improvisateur génial, c'est aussi un grand compositeur, un chanteur etc... Donc, lui et d'autres, bien sûr, montrent que le *taqsim* est une partie de l'iceberg. Celui qui fait des *taqasim* réussis, pratique autre chose. Je crois que c'est nécessaire, il y a la pratique d'ensemble, avec d'autres instruments, l'accompagnement du chant, la pratique personnelle du chant aussi, même si ce n'est pas pour se produire au cours d'un concert, tout ça c'est l'exemple que montre Cinuçen. Fawzi ne chantait pas, mais Cinuçen si. C'est un préalable important; au Maroc, tous les bons joueurs de *taqsim* sont des chanteurs ou des instrumentistes-chanteurs.

Plus tard, il y a eu aussi des rencontres avec Munir Bashir. C'était l'occasion de voir de plus près comment ce maître a constitué, en quelque sorte, son *radif*[8]. Ma conclusion est d'ailleurs qu'il est plus un homme avec une mémoire musicale éléphantesque qu'un improvisateur.

Il paraît tout de même à l'opposé de Cinuçen, non?

Ce qui est intéressant, c'est ce que l'un dit de l'autre. L'un fait semblant de ne pas connaître l'existence de l'autre, et l'autre dit «Si tu lui dis de venir faire un concert avec moi, il aura peur, il ne viendra pas».

---

7 Cycle rythmique.

8 Ensemble des douze *avâz*, suites modales, joué par un maître iranien. Il existe plusieurs *radif*.

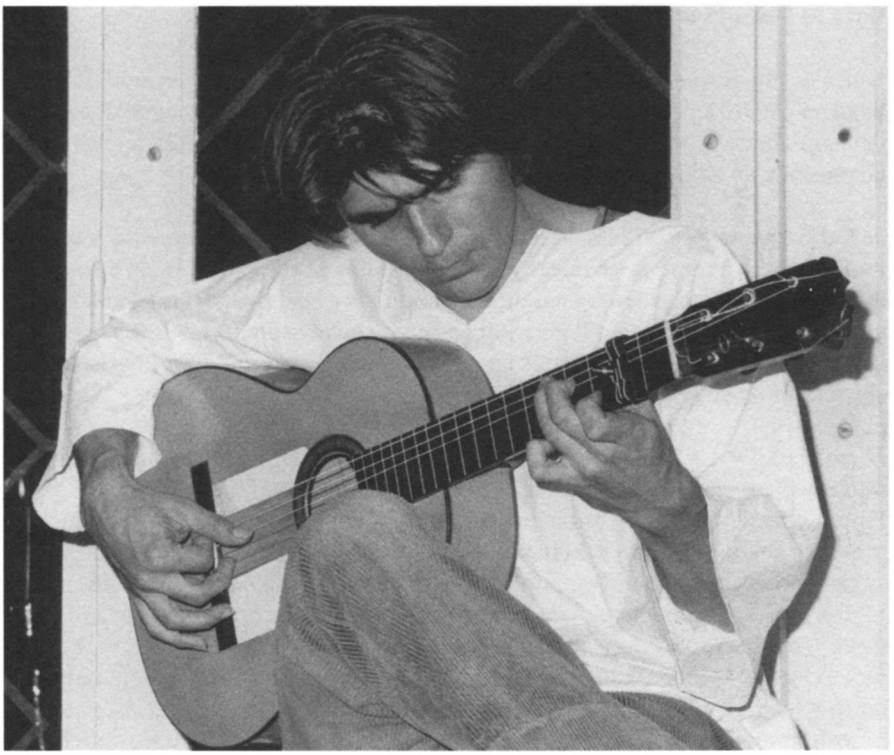


Fig. 2: Marc à la guitare flamenca.

C'est Cinuçen qui dit ça !

Oui ! Cinuçen avait bien connu toute la famille Bashir, il appréciait surtout Jamil et un autre frère dont j'ai oublié le prénom qui était, qui doit être toujours, violoniste, parce que Cinuçen a été trois ou quatre ans à Bagdad comme expert musical envoyé par la Turquie, et a donc bien fréquenté tout ce milieu. Il a d'ailleurs aussi perfectionné sa connaissance de l'arabe à ce moment-là. Il m'a beaucoup parlé de Jamil. Il aimait beaucoup Jamil. Ils ont joué ensemble, c'est dommage qu'il n'y ait pas d'enregistrements. Ce devait être très intéressant.

Il y en a déjà très peu de Jamil, tout seul...

Oui, c'est vrai. Ceci dit, il doit y avoir en Iraq beaucoup de bandes puisque Jamil, m'avait expliqué Cinuçen, avait un studio. Il vivait surtout avec son studio, donc il n'a pas dû se priver de s'enregistrer lui-même.

Il y a eu le disque de Chabrier...[9]

Oui, c'est un disque très intéressant, une sorte de palette des *maqâm*, mais il y avait aussi un petit disque très discret, un petit quarante-cinq tours qui a circulé : c'étaient deux ou quatre morceaux de Jamil, avec des percussionnistes, plutôt des morceaux de musique de danse, magnifiquement joués.

Je t'ai connu, un peu à la fin de cette période-là, au Maroc. Tu continuais à la fois à t'intéresser au Maroc et, en même temps, d'un point de vue extérieur, on a eu un peu l'impression de deux carrières parallèles, puisqu'il y a eu d'une part le CD qu'on peut appeler de *taqasim*, même s'il n'y avait pas que cela, et le premier *Suspiro del Moro*, qui, si je m'en souviens bien, était un peu antérieur. Est-ce qu'il faut parler d'enrichissement ou de dispersion ?

Je crois qu'il y a des terroirs qui marquent à un tel point qu'on ne peut jamais les oublier. C'est vrai que si on veut être guitariste flamenco, il faut y consacrer sa vie. Essentiellement, je passe mon temps à jouer du *'ûd* et, de temps en temps, je reprends la guitare ; mais je la reprends parce que j'ai trouvé une solution : le style ancien, pour que ce soit compatible sur le plan, déjà, de la disponibilité des mains. D'une part le style ancien, d'autre part, une guitare ancienne qui a été faite sur le modèle et les critères du tracé directeur, tel qu'il existait encore au XVIII[e] siècle. Donc cette guitare-là, eh bien, elle marche toute seule ! On n'a pas besoin de la visiter tous les jours pour qu'elle continue à fonctionner. Il y a peut-être aussi un aspect un peu minimaliste dans mon style qui fait que c'est compatible. De toute façon, c'est ce que j'aime. J'ai repris ça en revenant du Maroc, à un certain moment, parce que j'ai retrouvé Guillermo Chavez « El Brusco », un chanteur amateur de flamenco à l'ancienne, que j'avais connu avant de partir en Espagne et au Maroc. Comme il avait connu le Maroc, ayant fait son service militaire au Sahara et habité Ceuta, il avait une vue néo-romantique et tellurique de ce qui s'était passé dans une Andalousie mythique, d'une genèse du flamenco à laquelle l'arabité ne serait pas étrangère et donc nous avons travaillé sur ce thème et refait du flamenco à l'ancienne, avec la guitare ancienne, et également travaillé sur des thèmes et des poèmes, avec l'idée des Abbadides, par exemple. On a fait un morceau ensemble, qui s'appelait *Copla abbadida*, ce qui m'a amené à l'accompagner aussi sur le *'ûd* ainsi que sur la *kwitra*, qui existaient en Espagne médiévale.

Je pense que beaucoup de gens voient les CD que tu as faits, comme *Suspiro del Moro* ou *Les deux Andalousies*, comme une tentative, parallèle à la démarche pratiquée en musique ancienne européenne, de reconstitution de musiques de l'Andalousie musulmane... En fin de compte, il me semble que ce n'est pas du tout ça, puisque la guitare n'existait pas à cette époque sous cette forme. Il s'agit donc plutôt d'une musique de création...

---

[9] *Luth traditionnel en Iraq. Évocations modales. Jamil Bachir.* Arabesques n° 4. 1 LP Pathé Marconi EMI 2C066-95160.

Il y a plusieurs aspects dans cette musique : la création, les rencontres, le délire, l'imagination, le romantisme... Le romantisme est peut-être plus chez Guillermo que chez moi. Mais il y a, je le reconnais, une sorte de télescopage des époques, que j'appellerai romantique, parce qu'il confond parfois les siècles par deux et par trois. Il est clair que, si on fait une *solea*, on aime qu'elle sonne comme ça, en même temps, on sait qu'elle n'existait certainement pas quand les Arabes étaient sur le point de partir. Maintenant, pour certaines pièces qui ont été faites avec la *kwitra*[10] et le *'ûd*, par exemple, il y a toujours du romantisme, parce que, même le *'ûd* n'était pas comme ça. Un travail mené avec Royaumont et Christian Rault tend d'ailleurs à montrer que les premiers *'ûd* en Andalousie étaient monoxyles. Ils sont arrivés avec la rosace découpée dans la table, et c'est en Andalousie, semble-t-il, que les côtes seraient apparues plus tard. C'est une hypothèse encore à vérifier, mais qui est quand même pas mal étayée. Si on voulait faire une reconstitution plus sérieuse, d'abord il y a la langue, il faudrait chanter en roman, bon... Il y a des poèmes à la recherche desquels je suis depuis plusieurs années, que je n'arrive pas à trouver, des poèmes mauresques, c'est-à-dire des poèmes soufi écrits en espagnol de l'époque, un livre qui s'appelle *Cante de la Luz*, mais je n'ai pas réussi à le trouver. Si quelqu'un peut m'y aider, qu'il soit le bienvenu. J'aurais aimé pousser plus loin le côté historique.

Dans *Les deux Andalousies*, la différence est que l'on est parti sur le thème de la juxtaposition entre flamenco et musique arabo-andalouse et, comme il y a les danseuses, comme il y a les chanteurs, ce qui a finalement pris le pas, c'est la cohésion d'un groupe, c'est la rencontre des personnes. Il y a une ligne directrice, mais chacun amène son expérience personnelle, ses connaissances, ce qu'il peut proposer aux autres dans l'échange : il y a une alchimie qui se fait, et qui n'est pas forcément celle qu'on avait prévue au départ.

Tu viens de faire un long séjour en Azerbaïdjan. J'ai l'impression qu'il y a chez toi une sorte de fantasme (je n'emploie pas le terme de manière péjorative) de recréer un état de l'Orient musical, tel qu'on se l'imagine, en tout cas, comme on peut l'entendre avec des enregistrements effectués au début du siècle à Istanbul, où on trouve côte à côte des musiciens juifs, arméniens, turcs, arabes, grecs, comme ça a existé aussi en Égypte...

Oui, dans l'Empire ottoman...

Est-ce-que cette juxtaposition de cultures différentes n'a pas à la fois un effet double, d'un côté enrichissant mais aussi réducteur ?

Il y a quelque part l'Espagne, il y a le Maroc, ensuite il y a la Turquie, pas mal d'incursions dans les pays arabes du Moyen-Orient aussi, et puis voici Loopuyt qui s'égare cette fois-ci jusqu'en Azerbaïdjan...

C'est vrai que l'Empire ottoman a disparu, mais l'homogénéité modale, si j'ose employer ce mot, qui existe du Maroc en tout cas jusqu'en Azerbaïdjan, est toujours là. Si on cherche les formes traditionnelles les plus authentiques, il y a des

[10] Luth marocain à manche court, à quatre chœurs.

styles très différents, mais le principe de la monodie modale dans le *maqâm*, est le même. Donc, il y a quelque part où on peut s'entendre dans cet espèce d'Empire ottoman esthétique, d'ailleurs plus grand puisque le Maroc n'en faisait pas partie (ils avaient payé un tribut pour que les Ottomans n'entrent pas) et que l'Azerbaïdjan n'en a jamais fait partie non plus. Il existe toujours une espèce d'Empire maqâmien potentiel dans les esthétiques des musiciens cultivés, dans les traditions populaires ou dans les traditions savantes, il y a toujours cette homogénéité. Alors Loopuyt voyage, même aussi avec l'Espagne, c'est ce qu'on n'a pas évoqué. Il y a quatre modes grosso modo, qui sont chantés dans le flamenco. On va retrouver leurs équivalents dans le maghrébin et aussi dans l'oriental, même si ils ne sont pas traités de la même manière. En tout cas, les échelles et les couleurs sont là.

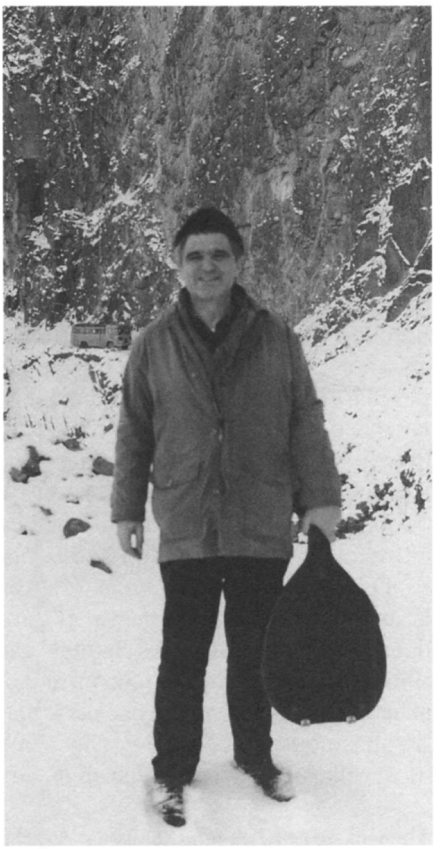


Fig. 3: A Lahitch (Azerbaïdjan).

Grâce à une bourse de la Villa Médicis, j'ai eu l'occasion de choisir un séjour, et j'ai choisi le plus lointain et le plus difficile à organiser. J'aurais pu retourner au Maroc ou en Turquie, approfondir des choses, de toute façon il me manque déjà plusieurs vies pour approfondir tout ce que j'ai approché. Mais j'ai décidé d'aller à l'extrémité orientale de mon Orient, et j'ai choisi l'Azerbaïdjan parce que j'y avais déjà des amis musiciens, en particulier Malik Mansurov.

Le fantasme, d'accord, il y a le thème du fantasme. Il faut dire que je suis issu d'une famille qui est une saga elle-même. Depuis trente-cinq ans que je suis sur l'affaire des instruments à cordes, j'ai fini par faire une relation entre la saga de ma famille dans les deux siècles derniers, et mon aventure, si j'ose dire. J'ai un nom flamand parce que j'ai un grand-père néerlandais, mais du côté de la grand-mère, c'est beaucoup plus compliqué, il y a un pied en Orient, il y a un pied à Smyrne, et il y a un pied dans le Caucase. Finalement, mon romantisme existe parce que chacun a sa dose, en tant qu'artiste. Je pense qu'il y a aussi le rappel de ce qu'ont chanté mes ancêtres. Bizarrement, dans chacun des pays d'Orient où je me suis installé pour faire de la musique, chaque fois, j'ai eu l'impression de rentrer à la maison. En Andalousie, j'avais l'impression d'arriver chez moi, au Maroc, j'avais l'impression d'arriver chez moi, en Turquie aussi, etc. et à Bakou, encore plus. Il y a

certainement un fantasme, on peut l'appeler comme on veut, il y a le besoin de rejoindre quelque chose, et puis il y a aussi un goût de la tradition, parce que chacun de ces chapitres musicaux que nous avons évoqués correspond à un mode de vie, à un goût, à un mode relationnel plus ou moins expansif, plus ou moins réservé. L'Azerbaïdjan est très réservé, l'Andalousie est expansive, de même que le monde berbère, le monde de Fès est resserré... Il y a des modes à l'intérieur de ces modes, si j'ose dire. Mais certainement, le plus important c'est le thème du fil d'Ariane. C'est très prétentieux, mais j'ai l'impression d'avoir toujours tenu solidement ce fil, j'espère que ça continuera, *ojala* !

Je t'ai entendu, je crois que c'était l'année dernière, à la Maison de la Radio, où tu jouais du *'ûd turbî*[11]. L'année prochaine, peut-on s'attendre à retrouver Marc Loopuyt à Sanaa ?

[rire] Quelqu'un m'avait conseillé d'aller à Sanaa, mais c'est une invitation dangereuse. En tout cas, j'ai construit un *turbî*, à cause de mon intérêt pour les modes mélodiques et les modes rythmiques. Je dis modes rythmiques parce que je pense que, sans les confondre avec les modes rythmiques du Moyen-Age, les cycles ont une âme et génèrent un mode d'être et un mode de mouvement particulier. Ils génèrent déjà un état. Un neuf temps lent, ça génère un état qui n'a rien à voir avec un *Masmoudi*[12], même lent. Il y a un état qui se traduit chez les peuples correspondants de manière visuelle par la chorégraphie et les énergies de la danse. Cet intérêt d'exploration systématique a commencé avec le flamenco, s'est poursuivi dans l'arabo-andalou, puis dans le turc. Cinuçen m'a beaucoup aidé à les systématiser : ça donne des cycles que j'ai envie de posséder, par lesquels j'aime bien être inspiré. Le *turbî* a cette qualité fantastique de se jouer facilement debout, donc on peut marquer les cycles en se déplaçant, vivre ces cycles de manière corporelle et, quand on pratique cette discipline, on se trouve soutenu car c'est le corps qui fait le cycle. C'est un support très enrichissant. D'ailleurs, j'ai joué du *turbî* à Bakou avec le chanteur Agha Karim, que ça intéressait beaucoup. C'est un instrument qui a existé partout en Asie centrale, même si c'était sous des formes légèrement différentes.

Je ne peux pas parler de mon expérience, puisque j'ai passé en tout et pour tout une après-midi dans un *mafraj*[13] à Sanaa. J'imagine tout de même mal le joueur de *turbî* se lever pour danser...

Ah non, il ne le fait pas, c'est clair. Par contre, on le voit en Asie centrale, les musiciens qui sont debout avec les danseurs, et qui se déplacent en jouant. C'est le thème du *ozan*[14], qui était cher à Cinuçen, du troubadour qui fait son travail tout seul.

---

[11] Luth yéménite à manche court et à la table d'harmonie en peau, monté de trois cordes doubles en boyau et d'une corde métallique.

[12] Cycle rythmique à huit temps.

[13] Salon de musique à Sanaa.

[14] Barde de Turquie.

Quand on a un percussionniste, très bien, mais si on n'a pas de percussionniste et qu'on ait envie d'explorer tel mode mélodique sur tel mode rythmique, on a le *turbî*, et on n'a qu'à se lever.

Cette histoire d'*ozan*, est-ce que ça ne nous entraîne pas dans un autre monde que celui des musiques modales, dans celui des *bakhshi*[15] türks ou tadjiks, qui pratiquent parfois, comme dans le nord du Tadjikistan ou au Kazakhstan, des rituels syncrétiques entre le chamanisme et l'islam, et qui sont d'une autre nature, même si ces deux mondes coexistent ?

C'est vrai que ça correspond au jeu des *tanbur* avec des sons mêlés et qu'on est parfois dans des formes d'hétérophonie... Néanmoins, cela existe au Maroc, dans la *halqa*[16], la musique des rues et des places publiques. Pour revenir à cette posture du musicien debout qui assume tout, tout seul, j'avais déjà eu depuis longtemps des exemples avec les *Souassa*, les gens du Sous.

C'étaient des Berbères ?

Des Berbères et aussi des Arabes, qui jouaient du *lotar*: on les voyait dans la région de Beni Mellal, qui jouaient debout ; il y avait aussi, à Casablanca, un duo célèbre qui avait commencé ainsi dans la rue, qui s'appelait *Kechbal* et *Zarwal*. C'étaient des jongleurs, dans le sens médiéval, c'est-à-dire des improvisateurs capables de poèmes instantanés à propos des passants, des danseurs, des mimes, des instrumentistes. J'étais très impressionné. J'ai beaucoup écouté la *halqa* à Beni Mellal, dans le souk, et ça, vraiment...

Ils ont un rôle de thaumaturges ?

Quelquefois, oui. Ça dépend des périodes, ils ne vont pas chanter les mêmes sujets, si c'est la veille du *Mouloud* ou de l'*Aïd el Kébir*. Ils chantent en fonction des grands événements religieux du calendrier... Dans ces souks et dans cette *halqa*, il y avait aussi des *chouafa,* des voyantes, et il y a toutes les *turuq*[17] populaires qui sont là derrière en filigrane.

Ça m'amène à quelque chose qui est un centre d'intérêt important pour moi, c'est la question de la poésie. C'est bien de jouer, mais pour se nourrir, il faut accompagner le chant et, pour bien accompagner le chant, il faut suivre le texte, approfondir un peu la poésie. Comment accompagner un *fandango*, si on ne comprend pas où sont les images, la chute, etc. ?... Comment accompagner une *qasida ?* C'est pareil. Il faut entrer dans la matière poétique. Eh bien c'est ce que je fais en filigrane, parallèlement à toutes ces activités, sans oublier mes vieilles amours, c'est-à-dire

---

[15] Barde d'Asie centrale.

[16] Étymologiquement, « cercle », musiques des rues et des places de marché, autour desquelles le public fait cercle.

[17] Pluriel de *tariqa*, confrérie du soufisme populaire marocain.

que, plutôt dans la langue arabe, la poésie marocaine populaire m'intéresse beaucoup. La poésie des *majdoub*[18], par exemple, les soufi errants du XIV[e] siècle, il y a quelques recueils intéressants, qui correspondent à l'esprit de nombreux moments que j'ai passés dans les villages berbères ou avec les artisans de Fès. Je ne lis plus un livre de papier, je décrypte une confirmation de ce que j'ai vécu au Maroc. Dernièrement, à Marrakech, un chauffeur de taxi un peu âgé me prend et, comme il y a souvent une belle proximité avec les gens, je monte devant pour pouvoir lui parler. J'engage la conversation sur Abderrahman al-Majdoub, poète du XIV[e], bien connu dans les traditions populaires marocaines. Le chauffeur arrête son taxi devant un café, il m'offre un thé et nous passons deux heures à parler du *majdoub*. C'est l'art de recevoir le voyageur, la disponibilité, une forme d'hospitalité intérieure.

Ça se transmet dans le *melhoun*[19] ?

Dans le *melhoun*, c'est sous-jacent. C'est plus présent dans des musiques populaires comme le *chaabi*, que les Marocains peuvent considérer comme simplistes, ou dans des musiques de mendiants, dans celles des confréries avec des vœux de pauvreté intérieure, de *faqr*, très évidents. Ça a été repris plus tard par des jeunes dans les années soixante-dix, dans la contestation...

Comme Nass el-Ghiwane ?

Oui, parce qu'il y a certains thèmes qui apostrophent le riche, qui défient le puissant. J'ai vu des gens au Maroc qui vivent dans la rue et qui peuvent provoquer le gouverneur lorsqu'il sort de chez lui sans que personne ne les inquiète. Ils bénéficient d'une sorte d'*habeas corpus*. Ils sont entre deux mondes. Je pense aux Haddawa, qui sont, à ma connaissance, la seule confrérie marocaine où fumer le *kif* fait partie de la méthode, ou à d'autres qui poussent la marginalité jusqu'à son extrémité positive.

Je voudrais aussi parler de ma rencontre avec Agha Karim, le chanteur de Bakou. Il est en fait originaire de la région de Shemakha, dans la province du Shirvan, donc du Grand Caucase. C'est le thème de l'émotion de l'artiste. C'est vrai que le *taqsim* a quelque chose de très abstrait, mais quand on converse avec les grands maîtres, même d'Iran, qui sont plus dans le *radif*, on apprend des pratiques étonnantes : certains, avant de jouer, se récitent un poème ou jouent tout en se récitant un poème, donc avec le support fourni par le mètre poétique. C'est une chose qui se fait jour de plus en plus pour moi. Est-ce que la première émotion artistique n'est pas celle introduite par les mots et n'est-elle pas une très bonne manière de s'envoler pour l'artiste ?

Est-ce que tu penses qu'un musicien azerbaïdjanais a la même conception du temps musical qu'un musicien marocain ou qu'un musicien turc ?

---

[18] Renonçants de l'islam maghrébin.

[19] Poésie chantée au Maroc, en arabe dialectal.

Il faudrait faire comme les entomologistes qui étudient le rythme cardiaque des fourmis ou des hannetons pour voir si c'est le même... Apparemment, ça ne serait pas le même, par exemple entre un Abdelkrim Raïs, qui fait de la musique andalouse, et un Malik Mansourov, qui joue le *mugâm* azeri. Du côté de Malik, on a une espèce de fourmillement, un art de l'hyper-diminutions, qui nous amène dans le quart du demi millimètre... Par contre, en travaillant avec Malik, j'ai appris énormément: autant il sait diminuer, autant il sait respirer. Même dans les morceaux au tempo très lent - nous avons en particulier travaillé toute une suite dans le mode *Homâyun*[20] – il sait pratiquer et faire pratiquer la respiration profonde. J'ai constaté qu'il ne perdait jamais le fil du déroulement de l'ensemble et qu'il avait une maestria extraordinaire, ainsi qu'une conscience aiguë de la construction modale, notamment du moment où il faut placer telle pièce dans l'architecture globale. Comment jouer une seule phrase à la fin d'un morceau à six temps pour terminer toute la suite qui a duré un quart d'heure, une seule phrase à neuf temps qui rappelle la première mesure qui avait été jouée un quart d'heure avant. Je pense que les grands maîtres d'Orient, de quelque style qu'ils soient, sont capables d'avoir une respiration très lente, très profonde et très régulière. Malik et son frère Elshan sont d'ailleurs les musiciens qui ont construit le répertoire d'Alim Qasimov dont le succès vient, bien sûr, du fait que c'est un chanteur, une carrure, mais aussi de l'art de la disposition. En Azerbaïdjan, on a à disposition, si j'ose dire, pour peu qu'on arrive à l'engranger, une érudition, un répertoire de petites pièces qui est un fourmillement, une mosaïque incroyable, d'une richesse époustouflante. Tout le problème est de composer ensuite la mosaïque pour qu'il y ait une respiration dans la suite du programme. Les deux frères l'ont fait de façon remarquable pour Alim Qasimov. Il faut le souligner parce que, je crois que personne ne l'a encore jamais dit.

Tu fais aussi une recherche sur le son ?

Parallèlement à une préoccupation pour les mots, la poésie, dans ce chemin qui peut paraître éclaté, même sur des instruments différents, il y a à chaque fois une recherche sur le son. Par exemple, j'apprends beaucoup en ce moment sur le son du *'ûd*, parce que nous avons tous encore des milliers de lieues à parcourir dans ce domaine subtil. J'ai commencé à jouer du *rabâb* andalou, qui est un instrument qui génère réellement une voix. Un ami, poète catalan, à qui j'ai joué quelques phrases de cet instrument, péniblement, a eu très peur. Il m'a dit: « Je ne sais pas d'où sort cette voix, est-ce qu'elle sort de ta poitrine ou est-ce qu'elle sort de cet instrument: je ne sais pas... » Certes, c'est la sensibilité d'un poète qui a parlé, mais cela signifie aussi qu'on n'en aura jamais fini avec la matière du son. Un autre aspect déterminant de la profération du son, c'est l'articulation. Il y a ce mystère et puis ce qu'on peut analyser de l'extérieur. L'articulation est la matière du son, si j'ose dire; c'est le mystère de la musique, c'est le mystère de l'inspiration et, bien sûr, le mystère de la relation avec le subtil. On n'a jamais fini ! Le musicien n'aura jamais fini, et ceci

[20] Mode de la musique arabe, que l'on retrouve également en Turquie et en Iran.

jusqu'à son dernier jour. Il y a les indices qu'on a reçus des maîtres, il y a ceux qu'on a reçus parce qu'on a joué avec untel et qu'on a ressenti quelque chose qui s'est confirmé avec tel autre, cinq mille kilomètres plus loin, deux ans plus tard. Il y a une recherche, puisqu'il ne peut pas y avoir la source du son et, pour avancer ne serait-ce que d'un seul pas, il faut quelquefois enjamber les continents.

Discographie de Marc Loopuyt

en tant que musicien

1992 *Suspiro del Moro. Cantes antiguos de Andalucia.* 1 CD Auvidis/Ethnic/Saga B 6777.
1993 *Marc Loopuyt. Les orients du luth.* Vol 1. 1 CD Buda records 1973672.
1995 *Suspiro del Moro. Flamencos y Moriscos.* 1 CD Buda records 1974322.
1997 *Marc Loopuyt. Les orients du luth.* Vol 2. 1 CD Buda records 1974722.
2000 *Marc Loopuyt. Les orients du luth.* Vol 3. 1 CD Buda records 1975342.
2001 *Malik Mansurov. Agha Karim. Marc Loopuyt. Natig Shirinov. Azerbaïdjan: Chants du Grand Caucase.* 1 CD Buda records 1983152.
2002 *Les deux Andalousies.* 1 CD Buda records 1989372.

en tant que collecteur ou directeur artistique

1988 *Maroc. Ustad Massano Tazi. Musique classique andalouse de Fès.* 1 CD Ocora C 559035.
1989 *Maroc. vol. 2. Moyen Atlas: Musique sacrée et profane.* 1 CD Ocora 4558 587.
1992 *Aït Bou Guemmez. Maroc: Musiques de la haute montagne.* 1 CD Buda records 1973852.
1994 *Turquie. Cinuçen Tanrıkorur.* 1 CD Ocora 558574.
1995 *Arménie: Sources. Vol. 1. Yeghish Manoukian, Gagik Mouradian, Araig Bartikian.* 1 CD Buda records 1974152.
1998 *Cheikh Salim Fergani. Algérie: Un troubadour de Constantine.* 1 CD Buda records 1974732.
1999 *Les musiciens de l'Atlas en concert à Fourvière. Maroc: Musiques berbères.* 1 CD Buda records 1974912.

Bibliographie

1983 «Aspects musicaux du Moyen-Atlas (Maroc)». *Études traditionnelles* 84/481, Paris: 119-126.
1988 «L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès». *Cahiers de musiques traditionnelles* 1: 39-45.
1995 «Terrains et terreaux d'un musicien». *Cahiers de musiques traditionnelles* 8: 137-146.
1997 «Enseignement et oralité à la veille du XXI[e] siècle». *Marsyas:* 74-79.
1998 «L'eau et le feu. Discours croisés de deux maîtres de musique». *Cahiers de musiques traditionnelles* 11: 107-124.
1999 «Quels ensembles en al-Andalus?»; «La *qanbuz*, un instrument fossile?», in C. Homo-Lechner & C. Rault (dir.): *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus.* Royaumont: Fondation Royaumont: 29-34/48-56/70-71.

HOMMAGE

CHASSEUR DE BLUES
Alan Lomax, pionnier de l'enregistrement de terrain[1]

Arnaud Robert

On parle d'un temps où le Sud américain n'avait pas encore vraiment interrogé ses vieilles habitudes ségrégationnistes. Un temps où il n'était pas envisageable que, dans la barbarie des champs de coton, le plus important mouvement musical du XX[e] siècle ait pu voir le jour. A 15 ans, Alan Lomax suivait son père, John Avery, un enregistreur préhistorique de plus de 220 kg rangé dans la camionnette. Il venait d'Austin, Texas. Il arpentait le delta du Mississippi, dans l'idée visionnaire que le chant noir, chant d'oppression par excellence, devait un jour changer l'histoire du monde. «Un missionnaire», disait de lui Bob Dylan. A 87 ans, le 19 juillet 2002, Alan Lomax est décédé en Floride. Il avait donné une voix à cette Amérique occultée.

Pionnière des enregistrements de terrain, la famille Lomax obtient, en 1933, un premier indice de reconnaissance. A Washington, la Bibliothèque du Congrès a décidé d'archiver certaines de ses bandes. Folkloriste fanatique, mélomane savant, Alan a déjà pratiquement pris la succession de son père. Il chasse le blues dans les plantations, navigue à vue. A cette époque, presque aucune étude ne distingue les différents courants émergents. Le delta fourmille sans que personne, dans la communauté blanche, daigne s'y plonger réellement. Alan Lomax marche à l'oreille, glorieusement. Jusque dans les années 1950, il tend un microphone à des timbres devenus fondateurs. Celui de Memphis Slim, Sonny Boy Williamson, Little Walter Johnson. Et un petit gars, qui emballe le coton, surnommé Muddy Waters. Grâce à Lomax, il n'est pas outrancier de l'affirmer, Elvis Presley et d'autres ont inventé le rock'n'roll, la pop music.

Alan Lomax se rend là où cela se passe. Dans les pénitenciers noirs parce que, selon lui, «les prisonniers mettent de la dynamite dans leur voix. Il y a plus de

[1] Article préalablement publié dans *Le Temps* (Genève), 22 juillet 2002.

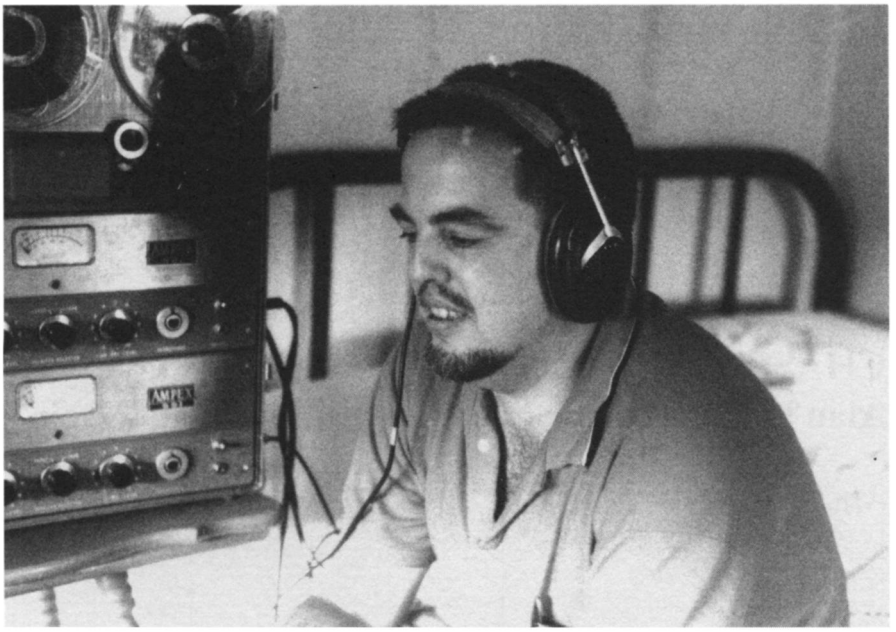


Fig. 1: Alan Lomax enregistrant en Virginie, 1959 (photo: Shirley Collins, The Lomax Archive' http://alan-lomax.com/archive_photos.html.

Fig. 2: Alan Lomax lors d'un enregistrement en Dominique (Petites Antilles), 1962 (photo: The Lomax Archive).

Fig. 3: Musiciens de rue, Campanie, Italie, 1955 (photo: Alan Lomax, The Lomax Archive).

Fig. 4: De gauche à droite: Ed Young (flûte) et Hobart Smith (banjo), Williamsburg, Virginie, 1959 (photo: Alan Lomax, The Lomax Archive).

chaleur émotionnelle, plus de puissance, plus de noblesse dans ce qu'ils font que dans ce que tous les Beethoven et les Bach ont pu produire. » Davantage qu'une formule. Lorsque Lomax capture la musique du forçat Huddie Ledbetter, incarcéré pour meurtre dans les geôles de la prison Angola, il met au jour un artiste, connu sous le nom de Leadbelly, dont le génie gifle les tympans. Avec Jelly Roll Morton, père pianiste du jazz, il réalise huit heures d'enregistrement. Et, à partir de cette expérience, écrit une biographie intitulée Mister Jelly Roll. Ces années-là, le chercheur comprend que sa vocation dépasse l'illustration d'un patrimoine local. Si le Sud américain a ses Mozart, le reste du monde doit en compter aussi. Il voyage donc en Haïti, aux Bahamas, en Espagne, en Italie. Il fonde une ethnomusicologie instinctive, basée sur une éthique intime.

> Toutes les cultures doivent bénéficier d'un temps d'écoute. Quand un peuple ou une tribu voient ou entendent leurs propres traditions dans un grand média, diffusées avec le soin réservé généralement aux importants centres urbains, et quand ils entendent que leurs traditions sont enseignées à leurs propres enfants, quelque chose de magique apparaît. Ils voient que leur style propre est aussi bon que les autres.

Utopiste magnifique, producteur de disques plus que scientifique, Lomax élabore la plus large collection de folklores et de traditions de tous les temps. Il se charge de l'édition, produit des émissions de radio, de télévision, réalise des documentaires. Presque une dynastie. Aujourd'hui, à New York, au sein de l'Association for Cultural Equity, la fille d'Alan fait fructifier l'héritage familial. Présidente de la fondation Lomax, Anna Lomax Chairetakis a vendu les droits de quelques bandes à Moby (le fameux «*Natural Blues*») et les prises de son père ont alimenté la bande originale du film *O Brother, Where are thou?* des frères Coen.

A Manhattan, dans deux ou trois pièces étroites, les colossales archives se déploient en rangs serrés. Des milliers d'exemples annotés dévorent les armoires. Dès les années 1960, Alan Lomax souhaite recenser toutes les formes d'expressions musicale et chorégraphique existantes. Par les méthodes de classification Cantometrics et Choreometrics, largement controversées dans le milieu ethnographique, il décide de révéler les liens même impalpables entre des traditions situées aux antipodes. Pour son projet global, il engage un tromboniste et ethnomusicologue new-yorkais qui l'accompagne par intermittence jusqu'en 1994. Joint par téléphone, Roswell Rudd se souvient d'un être passionné: «Il voulait révéler la part d'universalité de la musique. Il était un amoureux avant tout. Grâce à lui, beaucoup de gens sont devenus plus ouverts à leur propre culture et aux cultures d'autrui.»

Biblio-filmo-discographie sélective d'Alan Lomax[2]

Livres

1934 [1994] *American Ballads and Folk Songs* (avec John A. Lomax). New York: Dover Publications, 672 p.
1936 *Negro Folk Songs as Sung by Leadbelly* (avec John A. Lomax). New York: The Macmillan Company, 242 p.
1937 [1938] *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads revised and enlarged* ((avec John A. Lomax). New York: The Macmillan Company, 431 p.
1941 [2000] *Our Singing Country: Folk Songs and Ballads* (avec John A. Lomax). New York: Dover Publications, 464 p.
1942 *American Folksong and Folklore: A Regional Bibliography* (avec Sidney R. Crowell). Reprint Services, 62 p.
1946 *Best Loved American Folk Songs (Folk Songs: USA)* (avec John A. Lomax). New York: Grossest and Dunlap, 407 p.
1950 [2001] *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and «Inventor of Jazz»* (dessins de David Stone Martin). Berkeley: University of California Press, 368 p.
1955 *Harriet and Her Harmonium* (illustré par Pearl Binder, musique arrangée par Robert Gill). London: Faber and Faber, Ltd., 48 p.
1959 *The Rainbow Sign.* New York: Duell, Sloan and Pierce.
1960 [1975] *The Folk Songs of North America* (avec mélodies et accords de guitare transcrits par Peggy Seeger: arrangements pour piano par Matyas Seiber et Don Banks; illustré par Michael Leonard). Garden City, N.Y.:Doubleday/ Dolphin, 619 p. + Index.
1962 *The Leadbelly Songbook* (Moses Asch et Alan Lomax ed.). New York: Oak Publications, 96 pp.
1967 [1999] *Hard-Hitting Songs for Hard-Hit People* (Alan Lomax, Woody Guthrie et Peter Seeger). Bison Books / University of Nebraska Press, 376 p.
1968 Folk Song Style and Culture. Washington DC: American Association for the Advancement of Science (Publ. nr 88), 363 p.
1969 [1971] *3000 Years of Black Poetry* (avec Raoul Abdul). New York: Dodd Mead Company.
1977 *Cantometrics: A Method of Musical Anthropology* (audio-cassettes and guide). Berkeley: University of California Media Extension Center.
1993 *Land Where the Blues Began.* New York: Random House, 256 p.
1997 *Brown Girl in the Ring: An Anthology of Song Games from the Eastern Caribbean* (avec J. D. Elder et Bess Lomax Hawes). New York: Pantheon Books, 256 p.

Articles

1959 «Folk Song Style». *American Anthropologist* 61/6.
1962 «Song Structure and Social Structure». *Ethnology* I/4.
1964 «Phonotacique de Chant Populaire» (avec Edith Crowell Trager). *L'Homme*, janvier-avril.
1967a «Special Features of Sung Communication». In *Essay on the Verbal and Visual Arts, Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting, American Ethnological Society,* University of Washington Press,.
1967b «The Good and the Beautiful in Folksong». *Journal of American Folklore*, juillet-septembre.
1972a «Choreometrics and Ethnographic Filmmaking: Toward an Ethnographic Film Archive». *Filmmakers Newsletter* 4/4.
1972b «The Evolutionary Taxonomy of Culture». *Science* 177: 228-239.
1973 «Cinema, Science, and Cultural Renewal». *Current Anthropology* 14: 474-80.
1977a «A Worldwide Evolutionary Classification of Cultures by Subsistence Systems» (avec Conrad Arensburg). *Current Anthropology* 18: 659-708.
1977b «Factors in Speaking Styles». *Language and Society* 6: 15-36.

---

[2] Établie par Laurent Aubert à partir du site <www.alan-lomax.com>

1980 «The Language of Song». In Stanley Diamond ed.: *Papers in Honor of Gene Weltfish.* Mouton.
1990 «Singing: A Review of World Song Styles». *Encyclopedia Britanica*, 15th ed.
1995 «Cross-Cultural Factors in Phonological Change». *Language and Society* 2: 161-75.
inédit «World Dance and Movement Style» (avec Forrestine Paulay).

Films[3]

1945 *To Hear My Banjo Play* (script; Willard Van Dyke, director). Office of War Information.
1951 *Oss, Oss Wee Oss* (script et direction avec Peter Kennedy et George Pickow). English Folk Dance Society.
1976-1986 *The Choreometric Films/The Movement Style and Culture Series* (script, direction et production, avec Forrestine Paulay): *Dance and Human History* ((1976); *Step Style* (1980); *Palm Play* (1980); *The Longest Trail* (1986). Berkeley: University of California Extension Media Center.
1985 *The Land Where the Blues Began* (script, direction et production). The American Patchwork PBS.

Disques

1939 *Negro Sinful Songs Performed by Leadbelly, the first commercial album of American folk songs.* Musicraft.
1940a [1964] *Dustbowl Ballads Performed by Woody Guthrie.* Elektra Records box set EKL-271/272.
1940b *The Midnight Special Songs of Texas prisons, performed by Leadbelly and the Golden Gate Quartet.* Victor.
1941 *Music and Interviews with Jelly Roll Morton*, 12 vols., the first recorded biography of a jazz musician. The Library of Congress: Jelly Roll Morton Series.
s.d. *Folk Songs of the United States*, 5 vols., a survey of the field recordings in the Archive of American Folk Songs.
s.d. *American Sea Songs and Shanties.* 2 vols. (enregistrements de terrain des années 1930-40). The Library of Congress, LCM-1891.
1953 *Folk Songs of Spain.* 11 vols. The World Library of Folk and Primitive Music.
1955 *Columbia World Library of Folk and Primitive Music.* 18 vols. Columbia Records.
1959a *Heather and Glen: Songs and Melodies of Highland and Lowland Scotland* (avec Calum McLean et Hamish Henderson, 1950-51). Tradition Records TLP 1047.
1959b *Southern Journey.* 12 vols. Prestige Recording Company.
1959c *Negro Prison Songs Field recordings from Mississippi* (1947). Tradition Records.
1960 *Southern Folk Heritage.* 7 vols. Atlantic Records.
1961 *Folk Songs of Great Britain.* 10 vols. (enregistrements avec Peter Kennedy, 1950-59). Cademon. Topic. Vol. 1: *Songs Of Courtship;* vol. 2: *Songs Of Seduction;* vol. 3: *Jack Of All Trades;* vol. 4: *The Child Ballads* 1; vol. 5: *The Child Ballads* 2; vol. 6: *Sailormen And Servingmaids;* vol. 7: *Fair Game And Foul;* vol. 8: *A Soldiers Life For Me;* vol. 9: *Songs Of Ceremony;* vol. 10: *Songs Of Animals And Other Marvels.*
1977 *The Gospel Ship: Baptist Hymns and White Spirituals from the Southern Mountains.* New World Records.
1993 *Sounds of the South.* 4 CD (réédition partielle de *Southern Journey* et *Southern Folk Heritage*). Atlantic.

[3] Ne figurent ici ni les émissions de télévision, ni les publications vidéo.

LIVRES

Laurent AUBERT: ***La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie.*** Genève/Paris: Georg, 2001. 160 p.

Voici un livre bref qui, d'une écriture limpide et plaisante, mène sans effort le chercheur à sortir de sa tour d'ivoire et le public cultivé à réfléchir aux retombées culturelles de la mondialisation sur l'exemple de la musique. Il rassemble, sous forme révisée, des articles publiés durant la dernière décennie, où l'auteur traite des effets croisés de la découverte par l'Occident des musiques des autres et de l'accès de ces autres aux nouvelles technologies. Il pose ainsi les premières pierres d'une étude de l'impact de ce phénomène de généralisation sans précédent sur les musiques, leurs perceptions, leurs usages.

La conception de ce livre le fait apparaître comme le bilan d'une longue expérience qui a conduit son auteur à entrelacer recherche ethnomusicologique, pratique musicale et action culturelle, tout en prenant en compte l'exploitation commerciale qui en est devenue indissociable. Le ton en est tout au long positif et consensuel: ces trois secteurs d'activité peuvent se stimuler et se féconder mutuellement, et la commercialisation les fait connaître. Tout ceci ne va toutefois pas sans soulever des problèmes, mais l'auteur s'attache à les identifier pour les relativiser, comme il s'attache à étayer l'ensemble par deux chapitres méthodologiques, l'un sur les fondements de l'ethnomusicologie, l'autre sur les exigences de l'apprentissage d'une musique étrangère à sa propre culture.

Ainsi, puisque la disparition des musiques «traditionnelles» est fatale, ne vaut-il pas mieux les conserver, si imparfaits soient les moyens de le faire et en dépit des transformations induites par l'enregistrement? Certes, l'enregistrement, en ce qu'il fixe un certain état de la musique dans le rôle de représenter la «tradition», élimine la réadaptation permanente à laquelle conduit la transmission orale. Mais il favorise le renouvellement de la création, tant dans la société d'origine qu'ailleurs et il est un outil de valorisation du seul fait qu'il ouvre le marché mondial à des traditions méconnues.

C'est, de même, un moindre mal que de transformer un rituel menacé de «déritualisation» dans son propre contexte en spectacle largement accessible à travers le monde. Laurent Aubert expose avec grande clarté les règles de «formatage» à respecter en pareil cas, pour sélectionner les épisodes, réduire le temps et l'espace de la représentation sans la mutiler et éviter autant que faire se peut les risques de dérapage (p. 58-61). Alors que le rituel était le fruit d'une réalisation collective en milieu traditionnel, la scène permet à chacun, musicien ou danseur, de prendre

conscience de la spécificité de sa contribution individuelle. On aimerait pousser davantage la réflexion sur la spécificité des rituels chantés et dansés en tant que traditions à conserver et transmettre. Fruits d'une réalisation éphémère, ils peuvent difficilement faire l'objet d'une exhibition immobile dans un musée.

Deux chapitres traitent des productions dues aux nouvelles technologies, qui ont porté les possibilités d'emprunt, de mélange, de recomposition à un niveau totalement inédit. Ils s'intitulent significativement: «la *world music*» et «le grand bazar», comme pour suggérer que la mondialisation peut faire coexister presque tout et n'importe quoi. Là encore, l'optimisme l'emporte. Quels que soient les problèmes éthiques soulevés (en matière de réglementation des droits notamment, pour éviter le pur et simple pillage), pour l'auteur, la *world music* est «généreuse» et en accord avec l'exaltation actuelle du métissage qui fait suite à l'éclatement des cadres culturels traditionnels et à la perte des repères identitaires.

Les valeurs de tradition, d'authenticité et d'identité traversent l'ouvrage, avec l'idée qu'elles peuvent changer de support et que l'on ne saurait de toute façon être plus rigide et *culturally correct* que ne le sont les acteurs et les faits culturels eux-mêmes. Comme le dit Henri Lecomte, la question de l'authenticité se pose souvent plus pour l'observateur extérieur que pour le musicien lui-même. Mélanges, transferts, emprunts se font, certes, dans tous les sens. Mais le résultat est-il le même quel que soit le sens? Le Guinéen Mory Kanté, raconte Laurent Aubert, soulignait que l'Européen était applaudi pour des productions intégrant des musiques africaines, alors que l'Africain était, en pareil cas, accusé de «détruire sa musique» (p. 110). Cette remarque n'est elle qu'anecdotique? Elle pourrait rejoindre le constat qui inspire le livre de Gordon Matthews (2000): quand un Américain se meuble zen, il reste américain, quand un Japonais adopte telle manière occidentale de s'habiller, il s'américanise. L'emprunt n'affecte pas l'intégrité de tout le monde de la même façon; de même, l'»appropriation du global par le local» (p. 17) ne peut être mise à profit partout également, et l'on peut se demander si l'Occident n'est pas le seul à se sentir possesseur de ce qu'il s'approprie, comme le suggère Keith Howard à la fin d'une récente étude sur les rapports entre tambours chamaniques et New Age (2002).

Il n'est peut-être en effet pas si simple de préserver son identité en se voulant accessible à tous. Une expression de soi qui devient celle de tous est-elle toujours la sienne propre? N'y a-t-il pas un paradoxe dans cette propriété de la musique, de paraître de prime abord transculturelle mais de servir cependant à fonder des identités culturelles? Ne se leurre-t-on pas sur sa qualité de «langage universel», dont Laurent Aubert lui-même sous-entend (p. 16), qu'il est, au fond, le nôtre? On reste dès lors un peu sur sa soif quant à ce fameux «sens» qu'aurait la musique, souvent invoqué au fil des pages, et quant à son rôle pionnier dans les processus culturels. Pour le saisir, peut-être le mieux est-il de chercher intuitivement dans la note personnelle sur laquelle se clôt l'ouvrage. L'auteur y jette un regard en arrière sur la fascination qu'a exercée sur lui la musique indienne et les leçons qu'il en a tirées, pour parvenir, sinon à penser ensemble, du moins à ne plus dissocier classicisme et modernité, tradition et création, structure et expression individuelle.

Roberte Hamayon

Références bibliographiques

HOWARD Keith
2002 «Shaman Music, Drumming and into the 'New Age'». *Shaman* 10 (1 & 2): 59-81

MATTHEWS Gordon
2000 *Global Culture, Individual Identity*. London & New York:Routledge.

Nicole REVEL: ***La quête en épouse. Une épopée palawan chantée par Mäsinu. The Quest for a Wife. Mämiminbin. A Palawan Epic Sung by Mäsinu.*** Paris: Éditions UNESCO, Langues & Mondes – L'Asiathèque, 2000, 440 p., édition trilingue palawan-français-anglais, 1 CD, illustrations graphiques, 8 photos.

Nicole Revel n'est pas une linguiste ordinaire. Ce nouvel ouvrage, qui poursuit sa quête de connaissance des patrimoines oraux philippins, après *Kudaman* (1983, 1992 pour l'édition anglaise) et son monumental *Fleurs de Paroles, Histoire naturelle Palawan* en trois volumes (1990-1991-1992), en est une nouvelle démonstration. Car, par delà la compétence et l'indéniable intérêt de cet auteur pour l'étude des langues et des littératures d'Asie du Sud-Est, chacun de ses livres nous conduit vers des mondes beaucoup plus vastes, qu'elle nous invite à découvrir et à mieux connaître.

Pour le lecteur n'ayant aucune idée du style épique caractéristique de cette partie du monde, le mieux sans doute est, avant toute chose, d'écouter le CD qui accompagne l'ouvrage et qui donne à entendre les quarante-cinq premières minutes des 3 h 30 nécessaires à l'exécution intégrale de l'œuvre. Mais si cette épopée émeut «jusqu'aux larmes» (p. 257) les montagnards philippins, autant prévenir l'auditeur sur ce qu'il va entendre: s'il est en mal de sensationnel ou de spectaculaire, qu'il passe son chemin et qu'il revienne plus tard dans d'autres dispositions. Alors la voix de Mäsinu Intaräy empreinte de douceur et son chant à la beauté minimaliste sauront le ravir et l'inviter à la méditation.

Une deuxième écoute prendra une autre dimension à la lecture simultanée du livret, rédigé en trois langues: sur la page de gauche, la translittération du palawan, sur celle de droite, les traductions françaises et anglaises, enrichies de nombreuses notes explicatives. L'épopée campe quatre personnages: Mâmiminbin, beau jeune homme des Hautes-Terres, sa sœur, la belle inconnue et son frère qui, après nombre de maladresses, d'erreurs, de faiblesses, de tractations et de combats trouveront enfin la paix et la sérénité dans l'amour. Huit belles photos en noir et blanc de Quincy Castillo viennent illustrer cette aventure, leur légende reprenant à propos des extraits du récit. L'ouvrage aurait pu s'arrêter là. On aurait loué le travail que représente la translittération et la traduction intégrale (et bilingue) du récit et son importance pour la sauvegarde de ce patrimoine oral. Mais, au grand plaisir du lecteur, la lecture du livre se poursuit par une seconde partie, joliment intitulée «*Résonances de l'épopée*», dans laquelle l'auteur, grâce à sa profonde connaissance de la société Palawan, nous livre les clés de compréhension de cette épopée.

Références bibliographiques

HOWARD Keith
2002 «Shaman Music, Drumming and into the 'New Age'». *Shaman* 10 (1 & 2): 59-81

MATTHEWS Gordon
2000 *Global Culture, Individual Identity*. London & New York:Routledge.

Nicole REVEL: ***La quête en épouse. Une épopée palawan chantée par Mäsinu. The Quest for a Wife. Mämiminbin. A Palawan Epic Sung by Mäsinu.*** Paris: Éditions UNESCO, Langues & Mondes – L'Asiathèque, 2000, 440 p., édition trilingue palawan-français-anglais, 1 CD, illustrations graphiques, 8 photos.

Nicole Revel n'est pas une linguiste ordinaire. Ce nouvel ouvrage, qui poursuit sa quête de connaissance des patrimoines oraux philippins, après *Kudaman* (1983, 1992 pour l'édition anglaise) et son monumental *Fleurs de Paroles, Histoire naturelle Palawan* en trois volumes (1990-1991-1992), en est une nouvelle démonstration. Car, par delà la compétence et l'indéniable intérêt de cet auteur pour l'étude des langues et des littératures d'Asie du Sud-Est, chacun de ses livres nous conduit vers des mondes beaucoup plus vastes, qu'elle nous invite à découvrir et à mieux connaître.

Pour le lecteur n'ayant aucune idée du style épique caractéristique de cette partie du monde, le mieux sans doute est, avant toute chose, d'écouter le CD qui accompagne l'ouvrage et qui donne à entendre les quarante-cinq premières minutes des 3 h 30 nécessaires à l'exécution intégrale de l'œuvre. Mais si cette épopée émeut «jusqu'aux larmes» (p. 257) les montagnards philippins, autant prévenir l'auditeur sur ce qu'il va entendre: s'il est en mal de sensationnel ou de spectaculaire, qu'il passe son chemin et qu'il revienne plus tard dans d'autres dispositions. Alors la voix de Mäsinu Intaräy empreinte de douceur et son chant à la beauté minimaliste sauront le ravir et l'inviter à la méditation.

Une deuxième écoute prendra une autre dimension à la lecture simultanée du livret, rédigé en trois langues: sur la page de gauche, la translittération du palawan, sur celle de droite, les traductions françaises et anglaises, enrichies de nombreuses notes explicatives. L'épopée campe quatre personnages: Mâmiminbin, beau jeune homme des Hautes-Terres, sa sœur, la belle inconnue et son frère qui, après nombre de maladresses, d'erreurs, de faiblesses, de tractations et de combats trouveront enfin la paix et la sérénité dans l'amour. Huit belles photos en noir et blanc de Quincy Castillo viennent illustrer cette aventure, leur légende reprenant à propos des extraits du récit. L'ouvrage aurait pu s'arrêter là. On aurait loué le travail que représente la translittération et la traduction intégrale (et bilingue) du récit et son importance pour la sauvegarde de ce patrimoine oral. Mais, au grand plaisir du lecteur, la lecture du livre se poursuit par une seconde partie, joliment intitulée «*Résonances de l'épopée*», dans laquelle l'auteur, grâce à sa profonde connaissance de la société Palawan, nous livre les clés de compréhension de cette épopée.

L'analyse y est savante, vivante et, pour tout dire, fort convaincante. Elle s'appuie sur un long travail de terrain, dont l'auteur nous offre quelques extraits de ses carnets de bord. Elle se fonde sur une approche sensible – au sens propre comme au sens figuré – de ce patrimoine, de cette culture et de ses dépositaires. Elle s'accomplit sur la base d'une réflexion profonde sur l'oralité et par une méthodologie éprouvée. Elle est le témoin d'une symbiose réussie entre linguistique et anthropologie. Car les personnages du récit chanté sont en définitive des antihéros, des Palawan ordinaires et indécis et l'épopée une fable sociale, à l'issue de laquelle les deux hommes et les deux femmes formeront deux couples unis par des liens de consanguinité et d'alliance pour créer l'espace social minimal et idéal selon la culture palawan. Et l'auteur d'y voir, pour conclure, une similitude de lieux, d'atmosphère et de relations sereines entre elle-même et Mäsinu l'aède, l'ami, le germain.

Le seul regret que l'on pourrait émettre à l'encontre de l'ouvrage concerne le traitement de la musique au sein de cette épopée. Écrire que, lors de son interprétation, l'aède a effectué deux cent onze changements de motifs mélodiques (p. 257) n'apporte rien au discours dès lors qu'aucune analyse ne vient définir la nature même de ces motifs. De même, le rôle effectif de la flûte *bäbäräk* dans l'accompagnement du chant aurait mérité de plus amples explications et ce d'autant plus que son emploi pour le moins curieux et discret intrigue à l'écoute. Quant aux deux pages de transcriptions mélodiques réalisées par le Dr Maceda de l'Université de Manille, elles ne sont guère convaincantes sur le plan de la temporalité, alors que l'analyse linguistique y est particulièrement attentive. Une réelle étude du versant musical de l'épopée aurait apporté un éclairage complémentaire d'importance pour une meilleure appréhension des rôles alloués respectivement au texte et à la mélodie, ainsi que de leurs interrelations.

En dépit de ces remarques bien légitimes de la part de l'ethnomusicologue, nul doute que la curiosité du lecteur à l'égard de cette tradition du Sud-Est asiatique sera comblée par la lecture de cet ouvrage. Car, par cette nouvelle publication, Nicole Revel ne nous donne pas seulement les clés pour la compréhension de cette culture Palawan. Elle nous apprend aussi à l'aimer.

Olivier Tourny

Lucie RAULT, dir.: ***La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne.*** Paris: Musée de la musique, 2000. 297 p., ill. n/b et coul.

Cet ouvrage constitue bien plus qu'un simple catalogue de l'exposition «La voix du dragon», qui s'est tenue à Paris au Musée de la musique de novembre 2000 à février 2001 et au cours de laquelle ont été présentées plus de cent vingt pièces de première qualité en provenance de Chine. Avec quelque vingt-trois articles de différents spécialistes, ainsi qu'une très riche illustration, nous avons là un beau livre

L'analyse y est savante, vivante et, pour tout dire, fort convaincante. Elle s'appuie sur un long travail de terrain, dont l'auteur nous offre quelques extraits de ses carnets de bord. Elle se fonde sur une approche sensible – au sens propre comme au sens figuré – de ce patrimoine, de cette culture et de ses dépositaires. Elle s'accomplit sur la base d'une réflexion profonde sur l'oralité et par une méthodologie éprouvée. Elle est le témoin d'une symbiose réussie entre linguistique et anthropologie. Car les personnages du récit chanté sont en définitive des antihéros, des Palawan ordinaires et indécis et l'épopée une fable sociale, à l'issue de laquelle les deux hommes et les deux femmes formeront deux couples unis par des liens de consanguinité et d'alliance pour créer l'espace social minimal et idéal selon la culture palawan. Et l'auteur d'y voir, pour conclure, une similitude de lieux, d'atmosphère et de relations sereines entre elle-même et Mäsinu l'aède, l'ami, le germain.

Le seul regret que l'on pourrait émettre à l'encontre de l'ouvrage concerne le traitement de la musique au sein de cette épopée. Écrire que, lors de son interprétation, l'aède a effectué deux cent onze changements de motifs mélodiques (p. 257) n'apporte rien au discours dès lors qu'aucune analyse ne vient définir la nature même de ces motifs. De même, le rôle effectif de la flûte *bäbäräk* dans l'accompagnement du chant aurait mérité de plus amples explications et ce d'autant plus que son emploi pour le moins curieux et discret intrigue à l'écoute. Quant aux deux pages de transcriptions mélodiques réalisées par le Dr Maceda de l'Université de Manille, elles ne sont guère convaincantes sur le plan de la temporalité, alors que l'analyse linguistique y est particulièrement attentive. Une réelle étude du versant musical de l'épopée aurait apporté un éclairage complémentaire d'importance pour une meilleure appréhension des rôles alloués respectivement au texte et à la mélodie, ainsi que de leurs interrelations.

En dépit de ces remarques bien légitimes de la part de l'ethnomusicologue, nul doute que la curiosité du lecteur à l'égard de cette tradition du Sud-Est asiatique sera comblée par la lecture de cet ouvrage. Car, par cette nouvelle publication, Nicole Revel ne nous donne pas seulement les clés pour la compréhension de cette culture Palawan. Elle nous apprend aussi à l'aimer.

Olivier Tourny

Lucie RAULT, dir.: ***La voix du dragon. Trésors archéologiques et art campanaire de la Chine ancienne.*** Paris: Musée de la musique, 2000. 297 p., ill. n/b et coul.

Cet ouvrage constitue bien plus qu'un simple catalogue de l'exposition «La voix du dragon», qui s'est tenue à Paris au Musée de la musique de novembre 2000 à février 2001 et au cours de laquelle ont été présentées plus de cent vingt pièces de première qualité en provenance de Chine. Avec quelque vingt-trois articles de différents spécialistes, ainsi qu'une très riche illustration, nous avons là un beau livre

susceptible d'intéresser aussi bien le sinologue, le musicologue et le muséographe que le simple amoureux de la culture chinoise.

A défaut de pouvoir analyser ici le contenu de chacune de ces contributions, leur survol permettra de montrer la richesse du matériel fourni. Alain Jouffray et Lucie Rault, commissaires de l'exposition ont respectivement rédigé deux articles introducteurs: «Mythe et instruments fondateurs» et «Harmonie des nombres orientés». Ils sont en outre les auteurs de onze articles et notices répartis en cinq rubriques: la terre, la pierre, le laque, le fer et le bronze.

S'y ajoutent les contributions suivantes:

- Chen Zhongxing: La technique de fabrication et la méthode de conservation des laques;
- Eliasberg, Danielle: Dragon et tradition textuelle en Chine;
- Feng Guangsheng: Les cloches *zhong* et *ling* en Chine à l'âge du bronze;
- Hu Weiqing: Des objets d'art laqués du V^e^ siècle avant J.-C.;
- Lehr, André: Les cloches et carillons dans la Chine ancienne sous les dynasties Shang et Zhou;
- Li Xiaohong: Genèse du dragon antique, iconographie et symbolique;
- Quan Jinyun: L'histoire des cloches anciennes *fanzhong* en Chine;
- Tan Weisi: Récit de la découverte, des fouilles et des études de la tombe du marquis Yi de Zeng;
- Xia Mingming: La technique de fabrication des «grandes cloches aux sons harmonieux»;
- Zhang Xiang: Les carillons du marquis Yi de Zeng: la théorie et la pratique musicales aux temps pré-impériaux.

Si le dragon est associé à la tradition chinoise des cloches, c'est qu'il en est très souvent l'ornement principal et, surtout, que cet idiophone était censé reproduire la voix du fabuleux animal. Les origines de ce dernier sont particulièrement anciennes, puisqu'elles remontent au IV^e^ millénaire avant notre ère, ce qui n'empêche pas le dragon d'occuper encore une place importante dans la mentalité chinoise contemporaine. Sa morphologie l'assimile à une sorte de serpent monté sur pattes, et sa nature n'est pas sans analogies avec les dieux-serpents *nâga* de l'Inde. C'est d'ailleurs le même caractère chinois *long* qui sert à désigner ces deux types d'animaux. Ceux-ci ont en commun d'être principalement liés à l'élément de l'eau et de posséder des pouvoirs d'autant plus redoutés qu'ils sont versatiles. Mais le dragon chinois a pris une dimension unique en raison de ses liens avec le pouvoir impérial, dont il confirme le mandat du Ciel. Cette fonction aussi vitale que prestigieuse le distingue ainsi définitivement de son cousin occidental finalement assimilé à la Bête de l'Apocalypse.

Ce contraste saisissant entre Chine et Occident se retrouve aussi dans le statut respectif de leurs cloches. Les premières cloches chinoises en bronze remontent à la dynastie des Shang, aux environs du XIV^e^-XIII^e^ siècle av. J.-C. Elles allaient bientôt être réunies en des carillons pouvant compter plusieurs dizaines de cloches accordées, sans que l'on en connaisse bien la fonction. En Occident, des clochettes apparaissent bien vers la même époque, mais le premier carillon, en Bulgarie, ne date que du IV^e^ siècle de notre ère.

Par contre, les grandes cloches apparaissent simultanément en Orient et en Occident, vers le VIII[e] siècle ap. J.-C. En Chine, ce développement se fait au détriment des carillons que le bouddhisme triomphant de la dynastie Tang remplace par la cloche rituelle à son unique incitant au recueillement, comme celle de type *fanzhong*. Tandis qu'en Europe, les grands carillons se développent à partir du XVI[e] siècle, pour diffuser toujours plus la Bonne Nouvelle.

«La voix du dragon» a fait l'objet d'un travail d'édition particulièrement soigné et d'un graphisme attrayant. Accompagné de tout l'appareil scientifique nécessaire, y compris la transcription du chinois en *pinyin*, ce livre se distingue par la qualité de l'information et de l'illustration et il constituera un ouvrage de référence à la fois utile et inspirant.

Jérôme Ducor

Carole PEGG, *Mongolian Music, Dance & Oral Narrative. Performing Diverse Identities.* Seattle & London: University of Washington Press, with a CD, 2001.

Avant d'aborder le contenu de l'ouvrage que Carole Pegg vient de consacrer à la musique mongole, il n'est sans doute pas inutile de se remémorer quelles étaient les connaissances dont on pouvait disposer à la fin du XX[e] siècle.

Première constatation: un certain nombre de publications étaient facilement accessibles en Occident. Parmi celles-ci, je signalerai les titres suivants, classés par ordre chronologique de parution:

- Van Oost, P.J., «La musique chez les Mongols des Urdus», *Anthropos* 10-11 (1915-16): 258-396.
- *Dix-huit chants et poèmes mongols.* Recueillis par la Princesse Nirgidma de Torhout. Trans. Madame Humbert-Sauvageot Paris: Paul Geuthner [Bibliothèque musicale du Musée Guimet 1 (4)], 1937.
- Les articles de Ernst Emsheimer et Haslund Christensen in *The Music of the Mongols* Part I: Eastern Mongolia [Reports from the scientific Expedition to the North-Western Provinces of China under the leadership of Dr. Sven Hedin – The Sino-swedish Expedition – Publication 21 /VIII Ethnography 4]. Stockholm, 1943.
- Les publications hongroises des années 1960:
  - Laszlo Vargyas: «Performing styles in Mongolian Chant», *Journal of the IFMC* 20 (1968): 70-72 > découverte du chant diphonique.
  - Györgi Kara: *Chants d'un barde mongol.* Budapest: Akadémiai Kiado [Bibliotheca Hungarica XII] 1970. D'après la documentation recueillie en 1959 auprès de barde Pajai, dans la Région autonome de la Mongolie intérieure (Chine).
- Les nombreux articles publiés à partir. de 1970 dans la revue *Etudes Mongoles* (devenue plus tard *Etudes mongoles et sibériennes*) animée par Roberte

Par contre, les grandes cloches apparaissent simultanément en Orient et en Occident, vers le VIII[e] siècle ap. J.-C. En Chine, ce développement se fait au détriment des carillons que le bouddhisme triomphant de la dynastie Tang remplace par la cloche rituelle à son unique incitant au recueillement, comme celle de type *fanzhong*. Tandis qu'en Europe, les grands carillons se développent à partir du XVI[e] siècle, pour diffuser toujours plus la Bonne Nouvelle.

«La voix du dragon» a fait l'objet d'un travail d'édition particulièrement soigné et d'un graphisme attrayant. Accompagné de tout l'appareil scientifique nécessaire, y compris la transcription du chinois en *pinyin*, ce livre se distingue par la qualité de l'information et de l'illustration et il constituera un ouvrage de référence à la fois utile et inspirant.

Jérôme Ducor

Carole PEGG, *Mongolian Music, Dance & Oral Narrative. Performing Diverse Identities.* Seattle & London: University of Washington Press, with a CD, 2001.

Avant d'aborder le contenu de l'ouvrage que Carole Pegg vient de consacrer à la musique mongole, il n'est sans doute pas inutile de se remémorer quelles étaient les connaissances dont on pouvait disposer à la fin du XX[e] siècle.

Première constatation: un certain nombre de publications étaient facilement accessibles en Occident. Parmi celles-ci, je signalerai les titres suivants, classés par ordre chronologique de parution:

- Van Oost, P.J., «La musique chez les Mongols des Urdus», *Anthropos* 10-11 (1915-16): 258-396.
- *Dix-huit chants et poèmes mongols.* Recueillis par la Princesse Nirgidma de Torhout. Trans. Madame Humbert-Sauvageot Paris: Paul Geuthner [Bibliothèque musicale du Musée Guimet 1 (4)], 1937.
- Les articles de Ernst Emsheimer et Haslund Christensen in *The Music of the Mongols* Part I: Eastern Mongolia [Reports from the scientific Expedition to the North-Western Provinces of China under the leadership of Dr. Sven Hedin – The Sino-swedish Expedition – Publication 21 /VIII Ethnography 4]. Stockholm, 1943.
- Les publications hongroises des années 1960:
  - Laszlo Vargyas: «Performing styles in Mongolian Chant», *Journal of the IFMC* 20 (1968): 70-72 > découverte du chant diphonique.
  - Györgi Kara: *Chants d'un barde mongol.* Budapest: Akadémiai Kiado [Bibliotheca Hungarica XII] 1970. D'après la documentation recueillie en 1959 auprès de barde Pajai, dans la Région autonome de la Mongolie intérieure (Chine).
- Les nombreux articles publiés à partir. de 1970 dans la revue *Etudes Mongoles* (devenue plus tard *Etudes mongoles et sibériennes*) animée par Roberte

Hamayon et une équipe de mongolisants et touchant aussi bien à la littérature orale qu'au tambour chamanique.
- Sans oublier l'article de Laurent Aubert «La vièle-cheval et le luth-singe», publié dans le *Bulletin du Musée d'ethnographie de Genève* n°28 (1986: 27-51) à la suite de l'acquisition par ce musée d'un lot d'instruments de musique d'Asie centrale et de nombreuses cassettes de musique enregistrée.

Deuxième constatation: entre 1967 et 1993, des enregistrements significatifs ont été édités et sont devenus disponibles en France; malheureusement, les notices demeuraient le plus souvent sommaires. Sans prétendre à l'exhaustivité, il y a lieu de signaler:
- Lajos Vargyas: *Mongol Nepzene* [Mongolian Folk Music], Hungaroton, UNESCO cooperation LPX 18013-14 (1967), réédition HCO 18013-14 (1990). Un compte-rendu relatif à ces disques, accompagné d'informations complémentaires a été rédigé conjointement par Roberte Hamayon et Mireille Helffer: «A propos de Musique populaire mongole, enregistrements de Lajos Vargyas», in *Etudes mongoles* 4 (1973): 145-180.
- Roberte Hamayon: *Chants mongols et bouriates*, Paris, collection Musée de l'Homme, Vogue LDM 30138, 1973 [enregistrements recueillis en1967-68 et 1970]. A compléter par Roberte Hamayon: «Quelques chants bouriates», in *Etudes mongoles* 6 (1975): 190-213.
- Jean Jenkins: *Vocal and Instrumental Music of Mongolia* Topic TSCD909. Réédition des deux LP (1977) TGS126 et 127. Compte-rendu de Mireille Helffer in *Yearbook of the IFMC* vol.10 (1978): 139-140.
- Xavier Bellenger: *Mongolie: Musique et chants de tradition populaire*, GREM G 7511, The digital archives of Traditional Music with the assistance from the International Music Council-UNESCO [34 extraits recueillis en 1985 à Oulan Bator, à la faveur d'un festival organisé par la République populaire de Mongolie].
- Alain Desjacques:
  - *Mongolie: Musiques et chants de l'Altai.* ORSTOM Selaf Cero 811 (1986).
  - *Mongolia: Musics and Musicians of the World*, coll. Auvidis-UNESCO D8207 (1991).
  - *Mongolia: Chamanes et lamas* (enregistrements 1991-1992 et 1993) OCORA C560059. Compte-rendu de Mireille Helffer in *Cahiers de Musiques traditionnelles* 8 (1995): 269-272.

La plupart de ces enregistrements sont aujourd'hui hors commerce et doivent être recherchés dans des discothèques spécialisées.

C'est à la suite de ces chercheurs qu'il y a lieu de situer le parcours de Carole Pegg. Elle se réclame élève de Jacques Goody et Lawrence Picken et, après avoir étudié la musique de son pays natal dans l'East Suffolk, elle a opté pour la Mongolie où elle a effectué son premier terrain en 1987. Ses fonctions officielles – rattachement au Département d'Anthropologie sociale et à la Faculté de musique de l'Université de Cambridge, co-fondatrice du *British Journal of Ethnomusicology* (fondé, rappelons le, en 1992) – sont rappelées à la p. 377 de son ouvrage. Elle tient en outre à préciser

que «As a social anthropologist and musician she has been working since 1987 with nomadic groups in remote areas of Mongolia and Inner Mongolia (China) and with urban Mongols in both countries. She has also toured with Mongol musicians in England and Hong-Kong». On se demande pourquoi elle passe sous silence son exigeant travail de *Ethnomusicology Area Editor* pour la nouvelle édition du *Grove*...

Venons-en maintenant à l'objet de *Mongolian Music, Dance & Oral Narrative*, à savoir l'état de la musique mongole depuis les années 1990.

Dans son introduction, l'auteur se pose résolument comme une *'social anthropologist'* principalement intéressée par l'ethnographie de la performance, et elle va jusqu'à dire «questions of authenticity are not at issue here. Whether the performances are on Western stages in concert hall or within traditional *nair* in the round felt tent, the processes are the same» (p. 6). Ces présupposés expliquent le plan qui a été choisi pour cet ouvrage, dont le titre laissait attendre un traitement plus musical des données recueillies. Il se divise en quatre parties dont je conserve ici volontairement les titres en anglais afin de ne pas fausser la pensée de l'auteur:

- Part I: Performing Ethnicity, History and Place (7-93).
- Part II: Embodying spiritual landscape (95-168)
- Part III: Creating Sociality, Time and Space (169-248)
- Part IV: Transforming political identities (249-297)

L'ouvrage est complété par une bibliographie abondante (faisant place à nombre de contributions mongoles difficilement accessibles), par une discographie sélective, un glossaire de 406 entrées, un index et une liste des personnes interviewées, portant sur 171 noms avec mention des lieux et dates des rencontres.

Si je comprends bien le propos de Carole Pegg, il s'agit dans la première partie de montrer comment les conditions de la performance recréent de nouvelles identités en relation avec l'origine ethnique, l'histoire et le lieu. Pour répondre à cette interrogation, l'auteur a su nouer, grâce à sa connaissance de la langue, des contacts étroits avec les chercheurs et musiciens mongols, rencontrés sur place ou fréquentés au cours des tournées qu'elle a accompagnées en Angleterre ou à Hong-Kong.

Cette longue partie est divisée en trois chapitres qui traitent successivement des «connections» c'est-à-dire des données historiques nécessaires à la compréhension des rapports entre groupes (ch. 1), des répertoires de musique vocale et notamment des différents styles de «chants longs» (*urtyn duu*), selon qu'on se trouve à l'est (avec accompagnement de vièle *morin huur*), à l'ouest, sans accompagnement, ou en Mongolie intérieure avec support d'un bourdon vocal produit par l'assistance (ch. 2), des instruments de musique et de la danse (ch.3).

C'est seulement dans cette partie que la question de la substance musicale est brièvement abordée, étayée par une seule notation sur portée d'un fragment de chant long (*urtyn duu*) empruntée à la contribution d'un musicologue japonais (p. 46: fig. 4 a et b), et par les indications relatives à l'accord des principaux instruments: vièle *morin huur* (p. 71: fig. 5), vièle à archet emprisonné *huuchir* (p. 76: fig. 6), luth *shudraga* (p. 80: fig. 7), flûte *limbe* (p. 82: fig. 8) etc.

Pour répondre aux questions d'ordre musical que se pose le lecteur, il y a heureusement le CD accompagnant l'ouvrage qui regroupe 38 courts exemples, choi-

sis dans le souci de mettre en évidence les styles régionaux des différents genres. C'est à juste titre que l'accent est mis sur les «chants longs» avec 11 plages consacrées aux *urtyn duu*, chantés par des hommes ou des femmes, avec ou sans accompagnement de la vièle à tête de cheval *morin huur*, dans des styles différents selon qu'ils ont été recueillis à l'ouest ou à l'est de la Mongolie ou en Mongolie intérieure. Le chant diphonique *hoomii*, devenu emblématique de la musique mongole, est à l'honneur avec 4 plages dont une (CD 19) offre la démonstration de six types différents de *hoomii*. On notera en outre les deux extraits de chant épique selon les deux styles pratiqués dans l'ouest de la Mongolie (CD 15 et 16), les deux exemples de «louanges», *magtaal*, les rares chants pour encourager les animaux domestiques à se laisser traire (CD 36), et l'extrait de séance chamanique (CD 33). Enfin, le jeu de la plupart des instruments de musique en usage est illustré par un exemple.

Dans la deuxième partie, l'auteur aborde le difficile problème des conditions religieuses résultant de la longue période de domination russe et, reprenant les observations de plusieurs chercheurs mongols concernés, adopte un triple point de vue, avec un chapitre consacré aux pratiques de la religion populaire (ch. 5), un chapitre consacré à la renaissance du chamanisme (ch. 6: 120-142 et CD 33), un chapitre sur ce qui reste des traditions bouddhistes, après des décennies de persécution (ch. 7: 143-155). Mais ces distinctions étaient-elles opportunes quand l'auteur elle-même souligne comment on assiste à des «mosaics of performance practices and discourses rather than discrete sets of practices and beliefs» (p. 95).

En ce qui concerne le chamanisme, persécuté depuis des générations, les informations recueillies se basent sur les témoignages des anciens et sur des entretiens auprès de trois femmes-chamanes âgées et en particulier Baljir Udgan, dont une partie de la performance figure au CD 33. On peut regretter que la description du tambour chamanique se limite à celle d'un tambour conservé au musée d'Ulaangom et ne s'appuie pas plutôt sur les instruments dont usaient ses informatrices.

Il n'y a pas lieu de s'étonner que les données recueillies concernant la pratique musicale en milieu bouddhiste demeurent extrêmement limitées, en raison des sévères persécutions qui se sont abattues sur les monastères et qui ont eu pour conséquence d'éliminer ou d'appauvrir considérablement les traditions musicales. La plupart des monastères qui revivent aujourd'hui ne disposent pas de tous les instruments nécessaires au culte et on peut être surpris d'apprendre dans quelles conditions sont rétablies les danses rituelles *tsam* (tib. *'cham*) avec des acteurs laïques et l'introduction de chants *hoomii*. De plus, on aurait souhaité quelques explications sur la photo d'une partition musicale (fig. 9) dont il est simplement dit qu'elle concerne des «chants de monastère», mais qui, contrairement à ce type de document dans la tradition tibétaine, ne comporte pas de texte.

La troisième partie, consacrée à l'entretien des liens sociaux dans l'espace et dans le temps, s'attache à montrer l'importance donnée aux célébrations domestiques et notamment au mariage (ch. 8). Mais elle traite aussi des sports et des jeux pratiqués dans diverses circonstances (ch. 9) et en particulier du «Festival des trois sports virils», les courses de chevaux, la lutte et le tir à l'arc, toutes disciplines dont les vainqueurs ont droit à des «louanges» (*yeröol*).

Enfin le chapitre 10 évoque les pratiques musicales liées à l'élevage et à la chasse, avec les chants pour favoriser la traite des animaux domestiques, différents selon qu'il s'agit des juments (CD 36) des chèvres, des chamelles ou des vaches.

C'est manifestement dans la quatrième partie que Carole Pegg se trouve le plus à l'aise car elle fait bénéficier le lecteur de son expérience vécue des changements politiques à l'œuvre, du contrôle idéologique exercé et des conséquences qui en ont résulté au plan musical en traitant au ch. 11 de la création d'une «identité nationale socialiste», au chapitre 12 des 'ruptures et diversités' avant d'esquisser en postscriptum (ch. 13) une sorte de bilan.

Elle constate en effet que, selon le modèle préconisé par l'Union soviétique, la musique est supposée devenir «nationale par la forme et socialiste par le contenu». Ce programme aboutit à une élimination des diversités régionales, tendant à un processus de standardisation de la musique mongole, avec l'adoption de nouvelles classifications des instruments de musique (avec standardisation des accords) et des chants dont les textes sont adaptés pour les mettre en conformité avec la pensée officielle.

Le développement des clubs et des théâtres locaux, combiné avec l'organisation de festivals folkloriques destinés à promouvoir les talents locaux contribue largement à la diffusion de cette musique mongole standardisée.

Avec *Mongolian Music, Dance & Oral Narrative*, on dispose désormais d'un ouvrage utile et même indispensable pour qui veut aborder la musique mongole au seuil du troisième millénaire. Pourtant, malgré la richesse de l'information dispensée, la lecture de ce livre laisse un sentiment d'insatisfaction pour plusieurs raisons:

- Le plan adopté ne facilite pas la compréhension du lecteur et aboutit à un certain éparpillement des données. Qu'on en juge plutôt pour la connaissance de ce genre essentiel de la musique mongole, à savoir le chant long (*urtyn duu*), traité comme on pouvait s'y attendre au ch. 1, mais abondamment évoqué tout au long de l'ouvrage et notamment au ch. 8 concernant les célébrations domestiques et plus particulièrement les mariages (p. 173 / p. 191 / p. 206).

- Le non-mongolisant se perd facilement entre régions (les cartes p.10 et 12 ne sont pas d'une grande clarté!) et il est fastidieux de devoir se reporter au tableau des groupes mongols qui figure p. XII. De même pour se retrouver entre genres, nom des informateurs, titre des chants, il faut avoir recours à l'index et au glossaire, quand ce n'est pas au contenu du CD.

- Le glossaire (pp. 313-324), dont la consultation s'avère fort utile, ne reconnaît pas toujours les emprunts faits au tibétain comme en témoignent les exemples suivants: *dorje* pour tib. *rdo-rje* / *dun* pour tib. *dung* désignant la conque / *hadag* pour les écharpes de cérémonie *kha-btags* / *san* pour tib.*bsang* / tangka / *tsam* pour tib. *'cham* etc...

Au chapitre des lacunes, qu'il soit permis de regretter que l'auteur n'ait pas jugé utile de donner quelques indications sur les règles de la versification et de la poétique mongoles et que les possibilités de confronter enregistrements et textes des chants soient presque inexistantes. Il eut été appréciable de pouvoir disposer d'indications concernant le volume des enregistrements recueillis par l'auteur au cours de ses nombreuses missions.

Enfin on peut s'étonner que la bibliographie ignore des chercheurs français comme Evelyne Falck ou Laurence Delaby, et ne mentionne pas l'importante contribution du musicologue soviétique A. Smirnov, publiée en 1961 sous le titre *Mongol'skaja narodnaja muzyka*, Moscou, Sovietskij Kompositor et comportant une classification des différents genres musicaux illustrée par environ 200 notations sur portée.

Mireille Helffer

Isabelle CLINQUART: ***Musique d'Inde du Sud. Petit traité de musique carnatique.*** Arles: **Actes Sud / Paris: Cité de la Musique, 2001.** 178 p., avec un CD.

Voici un livre bienvenu pour le lecteur francophone qui ne disposait jusqu'ici d'aucun ouvrage général et synthétique sur la musique classique du sud de l'Inde abordant en sept courts chapitres à la fois son évolution historique, sa théorie esthétique (théorie des *rasa*), son système musical (théorie des *raga* et des *tala*, règles d'improvisation), les modalités de son apprentissage, ses instruments ainsi que la description générale du déroulement d'un concert. Le résultat mérite toute notre attention; il suffit pour s'en convaincre de constater la production toujours plus florissante de disques consacrés à cette musique ainsi que le succès que rencontrent depuis quelques années les musiciens carnatiques lors de leurs passages sur les scènes européennes. Il semble que la musique carnatique connaisse un tournant au niveau de sa diffusion internationale – bien qu'elle s'inscrive déjà en Inde dans de larges réseaux comme celui des cassettes, des disques et de la transmission radiophonique. Le livre d'Isabelle Clinquart est d'ailleurs publié à l'occasion du festival « Latitudes Villette » consacré à l'Inde du Sud qui s'est tenu en juin 2001 réunissant de très nombreux artistes originaires des États du Tamilnadu et du Kérala (chanteurs et instrumentistes carnatiques, orchestres de temple), et incluant aussi des démonstrations d'art martial, de théâtre, de danse classique et même d'un rituel de transe pour la déesse...

Si l'intérêt accru pour la musique carnatique parmi le public occidental est relativement récent, l'approche musicologique est, quant à elle, ancrée dans une longue tradition de recherche, en tout premier lieu dans les universités indiennes et anglo-saxonnes. Il est bien évidemment impossible de mentionner ici l'ensemble des ouvrages et revues spécialisées dans ce domaine; retenons seulement que l'abondance de cette littérature s'explique en partie par des éléments contextuels relatifs à l'enseignement de cette musique. Aujourd'hui en Inde, il y a bien des façons d'apprendre la musique carnatique, avec un ou plusieurs maîtres, chez lui ou dans une école, individuellement ou en groupe, en notant, sans noter, en amateur ou dans un but professionnel... Fait important: l'apprentissage de la musique et son approche théorique ne sont pas dissociés dans le cadre des universités indiennes. Ces départements de « musique » forment, à la manière de nos conservatoires, des

Enfin on peut s'étonner que la bibliographie ignore des chercheurs français comme Evelyne Falck ou Laurence Delaby, et ne mentionne pas l'importante contribution du musicologue soviétique A. Smirnov, publiée en 1961 sous le titre *Mongol'skaja narodnaja muzyka*, Moscou, Sovietskij Kompositor et comportant une classification des différents genres musicaux illustrée par environ 200 notations sur portée.

Mireille Helffer

Isabelle CLINQUART: ***Musique d'Inde du Sud. Petit traité de musique carnatique.*** Arles: **Actes Sud / Paris: Cité de la Musique, 2001.** 178 p., avec un CD.

Voici un livre bienvenu pour le lecteur francophone qui ne disposait jusqu'ici d'aucun ouvrage général et synthétique sur la musique classique du sud de l'Inde abordant en sept courts chapitres à la fois son évolution historique, sa théorie esthétique (théorie des *rasa*), son système musical (théorie des *raga* et des *tala*, règles d'improvisation), les modalités de son apprentissage, ses instruments ainsi que la description générale du déroulement d'un concert. Le résultat mérite toute notre attention; il suffit pour s'en convaincre de constater la production toujours plus florissante de disques consacrés à cette musique ainsi que le succès que rencontrent depuis quelques années les musiciens carnatiques lors de leurs passages sur les scènes européennes. Il semble que la musique carnatique connaisse un tournant au niveau de sa diffusion internationale – bien qu'elle s'inscrive déjà en Inde dans de larges réseaux comme celui des cassettes, des disques et de la transmission radiophonique. Le livre d'Isabelle Clinquart est d'ailleurs publié à l'occasion du festival « Latitudes Villette » consacré à l'Inde du Sud qui s'est tenu en juin 2001 réunissant de très nombreux artistes originaires des États du Tamilnadu et du Kérala (chanteurs et instrumentistes carnatiques, orchestres de temple), et incluant aussi des démonstrations d'art martial, de théâtre, de danse classique et même d'un rituel de transe pour la déesse...

Si l'intérêt accru pour la musique carnatique parmi le public occidental est relativement récent, l'approche musicologique est, quant à elle, ancrée dans une longue tradition de recherche, en tout premier lieu dans les universités indiennes et anglo-saxonnes. Il est bien évidemment impossible de mentionner ici l'ensemble des ouvrages et revues spécialisées dans ce domaine; retenons seulement que l'abondance de cette littérature s'explique en partie par des éléments contextuels relatifs à l'enseignement de cette musique. Aujourd'hui en Inde, il y a bien des façons d'apprendre la musique carnatique, avec un ou plusieurs maîtres, chez lui ou dans une école, individuellement ou en groupe, en notant, sans noter, en amateur ou dans un but professionnel... Fait important: l'apprentissage de la musique et son approche théorique ne sont pas dissociés dans le cadre des universités indiennes. Ces départements de « musique » forment, à la manière de nos conservatoires, des

professionnels en musique carnatique (chanteurs et instrumentistes), et l'approche théorique de la musique, bien que secondaire, fait partie intégrante de la formation. L'université de Madras, reconnue comme la plus prestigieuse du sud du pays, dispense notamment des cours d'histoire de la musique (biographies des grands compositeurs carnatiques, évolutions historiques des règles de composition...), d'apprentissage des bases du solfège occidental (écriture sur portée principalement) et des séminaires de «*folk music*»[1]. Ainsi, l'université intègre la démarche réflexive qui fait de tout musicien potentiellement aussi un musicologue. De la même manière, les musicologues indiens sont aussi de grands praticiens de la musique. Ceci explique en partie l'immense bibliographie sur la musique classique, en langues indiennes et en anglais. Les musiciens carnatiques écrivent et donnent des conférences, les musicologues pratiquent et font des démonstrations chantées de leurs analyses.

Du côté de la recherche anglo-saxonne, on retrouve assez largement cette même imbrication entre pratique et théorie, en référence semble-t-il à cette fameuse «bimusicalité» que prônait Mantle Hood. Le livre de Clinquart est aussi le fruit d'une double expérience, celle d'une actrice-danseuse et musicienne ayant une longue pratique du *kathakali* et de la musique carnatique, et celle d'une musicologue qui nous livre ce précis théorique.

L'ouvrage débute sur les convictions intimes de l'auteur que «toute musique est un langage de l'émotion [...]» et que son appréciation «ne nécessite pas une connaissance technique préalable», propos universalisant qui mériterait sans doute d'être discuté...

Pourtant, loin de s'adonner par la suite à la généralisation abusive ni même à une écriture exaltée, malheureusement trop souvent de mise dans la littérature sur les arts classiques de l'Inde, Isabelle Clinquart nous présente un véritable précis de musique carnatique (un «petit traité», selon le sous-titre de l'ouvrage) où est donnée une large place à la théorie musicale, à son évolution et à sa transmission. Le «langage de l'émotion» de la musique indienne, encore abstrait pour le lecteur au début de l'ouvrage, est défini pas à pas à travers l'Histoire, dans les théories musicales (un discours finalement assez technique) et à partir de son mode d'apprentissage. En ce sens, ce livre constitue une solide référence pour l'amateur de musique indienne ou pour le mélomane qui souhaite, par exemple, repérer les instruments et leurs fonctions musicales, pénétrer plus à l'intérieur du système musical (construction interne des cycles rythmiques, classification des *raga*), des règles de composition (formes, improvisation) et dans l'univers de leurs compositeurs (chronologie, apports à la tradition, nature des textes). En plus d'un glossaire plutôt bien conçu dans le choix de ses entrées, voilà l'auditeur francophone disposant de clés d'écoute précises pour apprécier cette musique. Soulignons aussi le travail de synthèse discographique (en fin d'ouvrage) présentant une sélection de publications classée par «compilations», «musique vocale» et «musique instrumentale». Cette dernière à l'avantage d'inclure les instruments récemment intégrés à la tradition

[1] L'expression désigne communément ce vaste ensemble des musiques «non classiques» du Sud de l'Inde. Le partage entre «folk» et «classical» trouve son équivalent en français dans les catégories de «populaire» et de «savant».

comme la guitare, la mandoline électrique ou le saxophone. Il manque malheureusement la date de publication de chaque enregistrement ! Même remarque pour les quelques références bibliographiques données en fin d'ouvrage !

Pour le chercheur, le livre est surtout une bonne synthèse de la théorie carnatique, mais, qui risque toutefois de faire double emploi par rapport aux ouvrages de langue anglaise de même type déjà nombreux ! Seule « La leçon de musique » (pp. 89-93) attisera cependant sa curiosité : quatre courtes pages, imprimées dans une graphie différente (en italique) où l'auteur ne se contente plus d'énoncer à la manière encyclopédique les règles et fondements de la musique carnatique, mais s'implique personnellement en relatant une classe de chant avec son maître. Véritable bouffée d'air par rapport au reste du texte, c'est dans ces quelques pages que l'expérience ethnographique de l'auteur se laisse enfin entrevoir, afin de mieux saisir les particularités et l'importance du mode de transmission de cette musique. Les questionnements personnels de l'auteur, ses attentes et ses incertitudes sont souvent plus significatifs que des énoncés qui restent parfois abstraits pour le lecteur comme « le système traditionnel de transmission [...] : la musique en tant que voie spirituelle » (p. 69). Nous reviendrons sur ce point.

Le texte est accompagné de nombreuses annexes (retranscriptions et traductions de compositions chantées, présentation chronologique des principaux compositeurs et table récapitulative du système rythmique) ainsi que d'un disque encarté, compilant pièces vocales et instrumentales publiées initialement dans différentes maisons de disques indiennes et occidentales. Il est cependant dommage que le texte n'intègre pas plus systématiquement des références précises aux enregistrements présentés. On trouve certes en annexe un commentaire rapide de la sélection, mais celle-ci n'assure pas réellement sa valeur illustrative et didactique. Ainsi, il paraît difficile de cerner un discours sur les émotions (*rasa*) par la seule énumération des *raga* qui les expriment (ex. p. 54). On comprend que l'auteur n'ait pas voulu intégrer de transcriptions musicales (l'ouvrage s'adresse au grand public), ni surcharger le texte d'une annexe supplémentaire du type « fiche d'identité de quelques raga » ; mais la sélection faite dans le disque d'accompagnement aurait pu davantage être pensée en relation avec le texte.

Cet ouvrage de synthèse des traits généraux de la musique carnatique qui se fonde essentiellement, rappelons-le, sur des publications anglo-saxonnes, aurait pu éviter néanmoins quelques imprécisions.

Une première remarque a trait au vocabulaire employé. Bien que l'auteur démontre le souci de retranscrire les principaux termes vernaculaires et leur traduction (complétés par un glossaire final), on regrettera néanmoins certaines approximations conceptuelles. Quelques exemples :

- La musique carnatique est une musique « monodique » et non « mélodique » (p. 14) dans le cas précis où on l'oppose à la conception harmonique de la musique occidentale.
- Le concept de *rasa* désigne plus précisément l'« émotion » esthétique que le « sentiment » (p. 14 et entrée du glossaire « *navarasa* »). Là aussi, l'auteur emploie les termes de façon équivalente alors que le sanscrit les désigne par des termes strictement distincts (*bhava* et *rasa*).

- Concernant le vocabulaire rythmique, le terme de «frappe» est plus précis que celui de «battements» (p. 14), ce dernier désignant plus généralement dans le vocabulaire musicologique des rapports acoustiques.

Nous pensons que certains termes sanscrits auraient pu être traduits de façon plus systématique:

- Les termes décrivant chacun des procédés stylistiques d'ornementation et de phrasé, d'ailleurs très bien exposés par l'auteur (pp. 55-60), auraient mérité d'être traduits mot à mot; il constituent en effet les principaux concepts théoriques formant le discours sur l'expressivité musicale, dimension essentielle de cette musique.
- De même, les termes désignant les cellules internes aux cycles rythmiques n'ont pas été traduits. Il est dommage que le lecteur soit privé de toute leur épaisseur métaphorique: cellules *anga* («membres»), cellule-type *laghu* («rapide, léger»), classe *jati* «espèce»...
- Il en est de même des noms de cycles. Ainsi, le *tala adi* (p. 65) qui signifie «cycle premier, supérieur», étymologie qui pourtant en dit long sur le fait qu'il soit le cycle le plus employé dans le répertoire.

Notons enfin quelques informations erronées qui mériteront d'être corrigées si l'ouvrage est republié:

- Le *tala rupaka* n'est pas un cycle *chaturasra jati triputa* (p. 66), correspondant à la description du *tala adi* (4 + 2 + 2 = 8), mais bien un *chaturasra jati rupaka* (2 + 4 = 6).
- Dans le chapitre sur les instruments de musique – d'ailleurs assez inégal quant à la précision organologique, aux techniques de jeu et à la fonction respective de chaque instrument dans la formation – une erreur concerne l'accord du violon. L'auteur décrit chacune des cordes dans un ordre inversé et donc dans des rapports d'intervalle «décalés». Du grave (la première corde) à l'aigu (quatrième corde), l'accord du violon carnatique est en réalité: *Sa* (degré le plus grave, tonique) – *Pa* (quinte) – *Sa* (octave supérieure) – *Pa* (quinte supérieure).

Hormis ces quelques détails, cet ouvrage reste une bonne synthèse de ce que l'on peut lire, parfois de manière plus éparpillée, dans la littérature anglophone. L'auteur en hérite parfois certains automatismes de langue lorsqu'elle appelle par exemple *folk music* ce vaste ensemble de musiques que l'on désigne en français par «populaires» et non par «folkloriques» (p. 66)!

Nous terminerons sur une question sans doute plus importante. Les musiques classiques de l'Inde sont souvent décrites à travers leurs systèmes musicaux, leur histoire millénaire et leur «spiritualité»; mais bien souvent, ces écrits éclipsent de l'exposé la longue expérience de l'auteur auprès des musiciens, qui se trouvent eux-même noyés dans un format d'écriture impersonnelle où seuls transparaissent les textes sanscrits de théorie musicale. Il est clair que l'ouvrage d'Isabelle Clinquart ne prétend à pas plus qu'une présentation générale et synthétique de la musique carnatique; on peut cependant s'interroger sur ces quelques pages d'italiques, glissées dans le corps du livre et correspondant à une description d'une séance d'apprentissage (en l'occurence la sienne) avec un maître, ce musicien qu'elle se devait,

on le comprend, de faire figurer dans son livre. S'agirait-il d'une prise de conscience d'un certain «décalage» existant entre la rigidité du format dont nous parlons et l'expérience ethnographique ? Espérons que ce type d'«incursion italique» deviendra un jour le corps principal d'un texte dans lequel nous entendrons (enfin) parler les musiciens carnatiques de leur art.

Christine Guillebaud

Francesca CASSIO: ***Percorsi della voce. Storia e tecniche esecutive del canto dhrupad nella musica classica dell'India del Nord.*** Coll. Richerche di Etnomusicologia 7. Bologna : Ut Orpheus Edizioni, 2000.

Septième volume de la collection «Recherches en ethnomusicologie» dirigée par Ignazio Macchiarella chez Ut Orpheus, *Percorsi della voce* («Parcours de la voix») présente une étude sur le chant *dhrupad*, un des genres principaux de la musique classique de l'Inde du Nord, qui vit le jour au XV[e] siècle et «est aujourd'hui une tradition archaïque, apanage de rares amateurs et interprètes» (p. IX).

Le texte de Francesca Cassio, qui se consacre depuis des années à l'étude du *dhrupad*, qu'elle chante d'ailleurs elle-même, est le fruit d'un travail soigné et rigoureux. Il s'agit d'une contribution précieuse qui situe d'emblée l'ethnomusicologie italienne (jusqu'alors intéressée de façon plutôt sporadique à la tradition indienne) dans le débat international sur la musique hindoustanie.

L'approche scientifique de l'auteur, mûrie au long d'une vaste recherche sur le terrain, se double de son expérience en tant que musicienne, élève d'Amelia Cuni et surtout de Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, un des plus célèbres chanteurs actuels de *dhrupad*, représentant d'une des plus anciennes lignées de musiciens dans la tradition classique hindoustanie.

Percorsi della voce, à l'origine une thèse en ethnomusicologie à l'Université de Rome La Sapienza, constitue désormais une référence essentielle dans la littérature scientifique italienne sur la musique indienne. L'ouvrage s'organise en six sections où sont exposées l'histoire et la technique d'exécution du *dhrupad* dans le style de Fahimuddin Dagar.

Le premier chapitre présente un aperçu historique de ce genre musical à partir de sa forme dévotionnelle d'origine qui se développa dans les temples du Vraj (le *havelī dhrupad*), jusqu'à son épanouissement et son déclin comme musique de divertissement dans les cours hindoues et musulmanes de l'Inde du Nord, soit une période allant du XVI[e] au XIX[e] siècle.

Dans le chapitre suivant, l'auteur illustre brièvement les bases théoriques sur lesquelles est fondée la musique classique hindoustanie en définissant les concepts de *rāga* et de *tāla* pour s'arrêter plus particulièrement sur la description de l'exécution du *rāga* dans le *dhrupad*, en exposant les moyens théorico-artistiques qu'elle utilisera dans les chapitres suivants.

on le comprend, de faire figurer dans son livre. S'agirait-il d'une prise de conscience d'un certain «décalage» existant entre la rigidité du format dont nous parlons et l'expérience ethnographique ? Espérons que ce type d'«incursion italique» deviendra un jour le corps principal d'un texte dans lequel nous entendrons (enfin) parler les musiciens carnatiques de leur art.

Christine Guillebaud

Francesca CASSIO: ***Percorsi della voce. Storia e tecniche esecutive del canto dhrupad nella musica classica dell'India del Nord.*** Coll. Richerche di Etnomusicologia 7. Bologna : Ut Orpheus Edizioni, 2000.

Septième volume de la collection «Recherches en ethnomusicologie» dirigée par Ignazio Macchiarella chez Ut Orpheus, *Percorsi della voce* («Parcours de la voix») présente une étude sur le chant *dhrupad*, un des genres principaux de la musique classique de l'Inde du Nord, qui vit le jour au XV[e] siècle et «est aujourd'hui une tradition archaïque, apanage de rares amateurs et interprètes» (p. IX).

Le texte de Francesca Cassio, qui se consacre depuis des années à l'étude du *dhrupad*, qu'elle chante d'ailleurs elle-même, est le fruit d'un travail soigné et rigoureux. Il s'agit d'une contribution précieuse qui situe d'emblée l'ethnomusicologie italienne (jusqu'alors intéressée de façon plutôt sporadique à la tradition indienne) dans le débat international sur la musique hindoustanie.

L'approche scientifique de l'auteur, mûrie au long d'une vaste recherche sur le terrain, se double de son expérience en tant que musicienne, élève d'Amelia Cuni et surtout de Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, un des plus célèbres chanteurs actuels de *dhrupad*, représentant d'une des plus anciennes lignées de musiciens dans la tradition classique hindoustanie.

Percorsi della voce, à l'origine une thèse en ethnomusicologie à l'Université de Rome La Sapienza, constitue désormais une référence essentielle dans la littérature scientifique italienne sur la musique indienne. L'ouvrage s'organise en six sections où sont exposées l'histoire et la technique d'exécution du *dhrupad* dans le style de Fahimuddin Dagar.

Le premier chapitre présente un aperçu historique de ce genre musical à partir de sa forme dévotionnelle d'origine qui se développa dans les temples du Vraj (le *havelī dhrupad*), jusqu'à son épanouissement et son déclin comme musique de divertissement dans les cours hindoues et musulmanes de l'Inde du Nord, soit une période allant du XVI[e] au XIX[e] siècle.

Dans le chapitre suivant, l'auteur illustre brièvement les bases théoriques sur lesquelles est fondée la musique classique hindoustanie en définissant les concepts de *rāga* et de *tāla* pour s'arrêter plus particulièrement sur la description de l'exécution du *rāga* dans le *dhrupad*, en exposant les moyens théorico-artistiques qu'elle utilisera dans les chapitres suivants.

Le *dhrupad* tel qu'il se présente à l'heure actuelle est un genre élitiste qui, après l'indépendance de l'Inde en 1947, a déserté son milieu naturel, les cours et leurs mécénats, pour être chanté à l'occasion de festivals et se transmettre à l'intérieur des familles de musiciens (les *gharānā*). Le troisième chapitre traite justement des différents *gharānā* actuels et de leur rapport avec les styles médiévaux auxquels ils se rattachent (les *bānī*). Il fait aussi le recensement précis des festivals et de la littérature musicologique consacrés à ce sujet. On y trouve les noms de Richard Widdess, Ritwik Sanyal et Selina Thielemann.

Les Dagar sont parmi les plus anciens *gharānā* de la musique hindoustanie. La généalogie que Francesca Cassio en propose provient d'une reconstruction fournie par Rahim Fahimuddin qui offre de nouvelles hypothèses et perspectives sur l'histoire de ce *gharānā* par rapport aux versions présentées dans les études ethnomusicologiques antérieures.

Dans les deux chapitres suivants, le *dhrupad* des Dagar, qui, traditionnellement, accordent une importance toute particulière à la qualité du son, est encore étudié en détail et, comme le dit bien Giovanni Giuriati dans sa préface, « Parmi les pages les plus réussies du livre, il faut mentionner celles que l'auteur consacre à la technique vocale tant pour ce qui est de ses aspects physiologiques que pour les concepts et les théories qui la déterminent » (p. VIII).

Dans cette partie du texte, le personnage d'Ustad Rahim Fahimuddin apparaît avec beaucoup de netteté. L'auteur brosse un portrait fascinant et complet de ce musicien pour qui « la musique est conçue comme la résultante de trois composantes : l'intonation, le son et l'imagination » (p. 52). Cette dernière est comprise comme « un moyen de compréhension du phénomène vocal et un instrument nécessaire pour évoquer le sens émotionnel du morceau » (p. 57). La phonation et la posture du corps, qui lui est intimement liée, se rattachent à la science ésotérique du *nāda yoga* (la « science du son ») dont s'inspire la discipline vocale du Dagar *gharānā :* ce rapport fondamental entre son et gestualité est étudié et expliqué avec précision grâce, entre autre, à plusieurs photographies réalisées pendant les concerts du musicien.

Mais la partie la plus intéressante du point de vue méthodologique et la plus originale de ce livre est l'analyse du *rāga Mārwā* dans l'interprétation du chanteur. C'est là que se rejoignent les questions et les thèmes exposés plus haut : la recherche historique, la conception philosophique du *nāda yoga*, les préceptes et les principes stylistiques du *gharānā*. Ces différents domaines trouvent tout leur sens dans l'étude de la pratique et de la technique d'exécution de Fahimuddin. C'est ici que la formation ethnomusicologique de Francesca Cassio se joint et s'intègre le mieux à son expérience de chanteuse de *dhrupad*.

Le choix du *rāga Mārwā*, objet des leçons que Rahim Fahimuddin Dagar donna à l'auteur, est dû tant à sa représentativité dans la tradition classique hindoustanie, qu'aux spécificités du texte de la section *vistā* (la composition poético-mélodique), qui expose des principes de théorie musicale liés à l'intonation et à la phonation.

L'analyse de Francesca Cassio, qui s'attache avec un soin tout particulier à présenter de façon critique les mouvements mélodiques typiques du *rāga*, se concentre sur la section improvisée introductive, l'*ālāp*, que l'on considère dans la tradition des Dagar comme « le lien musical où s'articule le mieux l'art d'exposer le *rāga* pour ce

qui est de la juste intonation, du *rasa* [saveur] et de l'esthétique du son» (p. 45) et dont l'exécution dans la tradition de cette famille est particulièrement développée.

L'exécution de Fahimuddin de l'*ālāp* du *rāga Mārwā* est abordée en détail, avec une analyse des paramètres de temps, de développement mélodique (tant pour l'exploration des octaves et de l'utilisation des ornements que pour la densité des phrases musicales), des dynamiques de volume et de la qualité des timbres de la voix. Pour ce faire, l'auteur s'appuie sur des transcriptions et surtout sur des schémas particulièrement clairs et soignés. Il en résulte une étude complète et précise du chant de Fahimuddin Dagar, partisan des principes de la «science du son», à travers son style personnel et la tradition du *gharānā*.

Un important appendice photographique accompagne et complète ce livre dont le mérite n'est pas seulement de présenter, justement, les «parcours de la voix» dans le *dhrupad*, mais également de dessiner deux fascinants «parcours de voix», qui se croisent: celle de Fahimuddin, maître et chanteur, et celle de Francesca Cassio, chercheuse et musicienne.

Laura Leante
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Jean DURING: ***L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974).*** Gordes: Les Éditions du Relié, 2001. 244 p.

Comme à son habitude, Jean During touche avec cette «histoire de vie» à des questions essentielles, en regard desquelles les considérations purement musicologiques ou ethnomusicologiques peuvent paraître presque anecdotiques. Dans le cas d'Ostad Elahi, maître discret, mais incontesté, du luth à long manche kurde *tanbur*, l'essence des choses est qu'il ne fut pas seulement un musicien hors pair, comparé par l'auteur à ces «magiciens des sons» qu'ont été en leur temps Ziryâb, Is'hâq al-Mawsili ou Miya Tansen (p. 10), mais que sa réalisation et l'influence qu'elle détermina furent d'abord d'ordre spirituel.

Né dans le milieu des mystiques kurdes ahl-e haqq, fils d'un authentique derviche, le jeune Nur 'Ali (c'était son nom) faisait preuve d'un talent musical aussi précoce que prodigieux. En effet, selon divers témoignages, il aurait déjà atteint un niveau inégalé dans l'art du *tanbur* à l'âge de neuf ans (p. 26). Mais l'expérience proprement miraculeuse qui allait déterminer son existence survint deux ans plus tard: après une maladie aussi fulgurante qu'inexpliquée, il fut déclaré mort; mais, d'une manière tout aussi mystérieuse, il revint à la vie peu après. «C'est, semble-t-il, à la suite de cet événement que s'ouvrirent à Nur 'Ali les portes du 'monde suprasensible' et que se développèrent les dons et les facultés spirituelles dont les manifestations impressionnèrent souvent ceux qui l'approchèrent et dont sa musique portait la marque» (p. 29).

qui est de la juste intonation, du *rasa* [saveur] et de l'esthétique du son» (p. 45) et dont l'exécution dans la tradition de cette famille est particulièrement développée.

L'exécution de Fahimuddin de l'*ālāp* du *rāga Mārwā* est abordée en détail, avec une analyse des paramètres de temps, de développement mélodique (tant pour l'exploration des octaves et de l'utilisation des ornements que pour la densité des phrases musicales), des dynamiques de volume et de la qualité des timbres de la voix. Pour ce faire, l'auteur s'appuie sur des transcriptions et surtout sur des schémas particulièrement clairs et soignés. Il en résulte une étude complète et précise du chant de Fahimuddin Dagar, partisan des principes de la «science du son», à travers son style personnel et la tradition du *gharānā*.

Un important appendice photographique accompagne et complète ce livre dont le mérite n'est pas seulement de présenter, justement, les «parcours de la voix» dans le *dhrupad*, mais également de dessiner deux fascinants «parcours de voix», qui se croisent: celle de Fahimuddin, maître et chanteur, et celle de Francesca Cassio, chercheuse et musicienne.

Laura Leante
Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Jean DURING: ***L'âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974).*** Gordes: Les Éditions du Relié, 2001. 244 p.

Comme à son habitude, Jean During touche avec cette «histoire de vie» à des questions essentielles, en regard desquelles les considérations purement musicologiques ou ethnomusicologiques peuvent paraître presque anecdotiques. Dans le cas d'Ostad Elahi, maître discret, mais incontesté, du luth à long manche kurde *tanbur*, l'essence des choses est qu'il ne fut pas seulement un musicien hors pair, comparé par l'auteur à ces «magiciens des sons» qu'ont été en leur temps Ziryâb, Is'hâq al-Mawsili ou Miya Tansen (p. 10), mais que sa réalisation et l'influence qu'elle détermina furent d'abord d'ordre spirituel.

Né dans le milieu des mystiques kurdes ahl-e haqq, fils d'un authentique derviche, le jeune Nur 'Ali (c'était son nom) faisait preuve d'un talent musical aussi précoce que prodigieux. En effet, selon divers témoignages, il aurait déjà atteint un niveau inégalé dans l'art du *tanbur* à l'âge de neuf ans (p. 26). Mais l'expérience proprement miraculeuse qui allait déterminer son existence survint deux ans plus tard: après une maladie aussi fulgurante qu'inexpliquée, il fut déclaré mort; mais, d'une manière tout aussi mystérieuse, il revint à la vie peu après. «C'est, semble-t-il, à la suite de cet événement que s'ouvrirent à Nur 'Ali les portes du 'monde suprasensible' et que se développèrent les dons et les facultés spirituelles dont les manifestations impressionnèrent souvent ceux qui l'approchèrent et dont sa musique portait la marque» (p. 29).

Dès lors, l'existence d'Ostad ne paraît plus lui appartenir, « commandée par une prédestination à laquelle, malgré plusieurs tentatives, il ne put se soustraire » (p. 35). Ceci l'amena notamment à devoir « renoncer au renoncement » (p. 37) et à mener jusqu'à l'âge de la retraite la vie d'un fonctionnaire, puis d'un magistrat certes exemplaire, mais ordinaire. Ce n'est qu'ensuite qu'il put à nouveau se consacrer pleinement à sa double vocation de musicien et de guide spirituel. Les écrits (souvent des transcriptions de ses paroles) et les enregistrements musicaux constituant son legs à la postérité datent d'ailleurs exclusivement de cette dernière période (1957-1974).

Si During a résolu de consacrer un livre entier à la personne d'Ostad (« maître ») Elahi, c'est manifestement en raison de la dimension exceptionnelle de cet homme, dont le génie a été de synthétiser les qualités de l'artiste accompli et du mystique « habité ». Le talent d'Elahi a notamment été, semble-t-il, de traduire en un langage moderne et universel un enseignement autrefois réservé à une communauté, celle des ahl-e haqq, essentiellement confinée aux milieux kurdes d'Iran et d'Irak (voir dossier 2 : « Le cadre religieux et rituel », pp. 181-195). A cet égard, During relève à plusieurs reprises le caractère unique du « style » d'Ostad, lequel fut à l'origine de la « transfiguration de la tradition » (pp. 51 et suiv.) qui s'opéra à travers lui, quoique presque à son insu. Mue par une inspiration exceptionnelle, son œuvre, en particulier son œuvre musicale, est ainsi marquée par un processus de « déterritorialisation » qui demeure cependant orthodoxe dans son principe par le fait que « sa créativité est restée fidèle aux structures formelles et symboliques originelles » (p. 67), bien que « régie par un ordre secret qui échappe aux cadres de la raison » (p. 77).

Les enregistrements publiés d'Ostad Elahi, auxquels le lecteur est invité à se référer (voir liste en n. 1, p. 9), témoignent bien de ce double enracinement de son art, à la fois dans une tradition populaire rendue savante par son toucher inimitable, et dans un enseignement ésotérique qui en transcende les limites expressives et l'aspect purement fonctionnel. La particularité de sa musique réside ainsi dans le fait qu'elle se trouve à la jonction de deux courants : celui de la musique comme « art autonome », et celui de la musique comme forme sacrée.

Cette confluence se manifestait de façon particulièrement intense lors des assemblées informelles au cours desquelles Ostad jouait pour ses amis. Bien que n'y ayant jamais participé personnellement, During en brosse un tableau prégnant, basé sur les nombreux témoignages de fidèles, d'intellectuels et d'artistes (parmi lesquels Yehudi Menuhin et Maurice Béjart) ayant eu le privilège d'y assister. Il en ressort que, sans nécessairement adopter le cadre strict des « réunions de dévotion » (*jam*) propres à la tradition ahl-e haqq, ces séances en constituaient néanmoins une expression quintessentielle, caractérisée par la concentration de tous les charismes inhérents à sa fonction hiérophanique et, qui plus est, illuminée par la présence rayonnante du maître.

Sans jamais céder à la tentation de l'hagiographie béate – la proximité historique du personnage ne l'aurait d'ailleurs pas permis –, Jean During nous démontre au contraire dans ce livre qu'un sujet de cette nature peut être traité de façon rigoureuse et pragmatique, pour peu que ne soient pas négligées les ressources de l'in-

tuition. Certaines réalités ne peuvent en effet être exprimées que de manière allusive; d'autres, au contraire, demandent à être explicitées afin de convaincre un lectorat dépassant le cercle des initiés. C'est d'ailleurs probablement là que réside le principal mérite de cet ouvrage: dans la dialectique subtile qu'il propose entre une approche scientifique de la musique et de ses effets et des considérations plus subjectives, voire intimes – mais néanmoins inattaquables quant à leur bien-fondé – sur les conditions de son décodage et de son appréciation.

A ce propos, l'«annexe épistémologique» intitulée «Comment l'entendre?» (pp. 227-237), sur laquelle se conclut l'ouvrage, nous éclaire sur ses présupposés méthodologiques. En effet, pour être fidèle, ce portrait d'Ostad Elahi se devait d'intégrer dans le champ du réel des notions faisant appel aux «croyances» relatives à sa personne et à son message, en d'autres termes de tenir pour vrais les discours du maître et de ses proches. Cette attitude de «confiance en», que During qualifie de phénoménologique, «ne va pas de soi et implique une sorte d'engagement personnel», écrit-il (p. 235). Pleinement assumé, un tel engagement revient à adhérer largement à une philosophie de la vie selon laquelle «croire, c'est avoir conscience d'accepter une certaine représentation, savoir qu'on émet une opinion, qu'on exprime une conviction» (p. 231). En endossant ce point de vue, l'auteur se situe délibérément en tant que partie prenante: c'est «de l'intérieur» qu'il conduit son exposé, selon un tracé déterminé autant par sa position privilégiée de familier que par ses affinités personnelles, musicales et spirituelles, avec le maître auquel il rend hommage et, au-delà, avec le monde qu'il dépeint.

Laurent Aubert

De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien. Saint-Jouin-de-Milly: Modal, 2001, 256 pages, ill. mus.

Achille Millien (1838-1927) collecta de 1877 à 1895 dans le Centre-France (Nivernais et Morvan), où il accomplit une tâche ethnographique considérable, Il en recueillit une quantité de contes, chants populaires, en notant une infinité d'informations relatives au folklore de l'enfance, à la religion populaire, aux croyances, coutumes, etc. A sa mort en 1927, ses notes furent confiées aux Archives Départementales de la Nièvre et commencèrent à faire l'objet d'une mise en ordre systématique par Paul Delarue (1899-1956). Ce dernier, séduit par la richesse du corpus de contes populaires recueillis par Millien, décida de se consacrer alors à son étude, laissant à son fils Georges (né en 1926) celle des chansons inédites de Millien et leur publication. Georges Delarue publia un premier volume en 1977, puis un deuxième en 1992, puis trois autres tomes dans la lancée, pour terminer le tome VI (l'avant-dernier) vers la fin 2001, au moment de la publication de ces

tuition. Certaines réalités ne peuvent en effet être exprimées que de manière allusive; d'autres, au contraire, demandent à être explicitées afin de convaincre un lectorat dépassant le cercle des initiés. C'est d'ailleurs probablement là que réside le principal mérite de cet ouvrage: dans la dialectique subtile qu'il propose entre une approche scientifique de la musique et de ses effets et des considérations plus subjectives, voire intimes – mais néanmoins inattaquables quant à leur bien-fondé – sur les conditions de son décodage et de son appréciation.

A ce propos, l'«annexe épistémologique» intitulée «Comment l'entendre?» (pp. 227-237), sur laquelle se conclut l'ouvrage, nous éclaire sur ses présupposés méthodologiques. En effet, pour être fidèle, ce portrait d'Ostad Elahi se devait d'intégrer dans le champ du réel des notions faisant appel aux «croyances» relatives à sa personne et à son message, en d'autres termes de tenir pour vrais les discours du maître et de ses proches. Cette attitude de «confiance en», que During qualifie de phénoménologique, «ne va pas de soi et implique une sorte d'engagement personnel», écrit-il (p. 235). Pleinement assumé, un tel engagement revient à adhérer largement à une philosophie de la vie selon laquelle «croire, c'est avoir conscience d'accepter une certaine représentation, savoir qu'on émet une opinion, qu'on exprime une conviction» (p. 231). En endossant ce point de vue, l'auteur se situe délibérément en tant que partie prenante: c'est «de l'intérieur» qu'il conduit son exposé, selon un tracé déterminé autant par sa position privilégiée de familier que par ses affinités personnelles, musicales et spirituelles, avec le maître auquel il rend hommage et, au-delà, avec le monde qu'il dépeint.

Laurent Aubert

De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture. Actes du colloque de Clamecy (58) les 26 et 27 octobre 2000. Premières Rencontres autour de Achille Millien. Saint-Jouin-de-Milly: Modal, 2001, 256 pages, ill. mus.

Achille Millien (1838-1927) collecta de 1877 à 1895 dans le Centre-France (Nivernais et Morvan), où il accomplit une tâche ethnographique considérable, Il en recueillit une quantité de contes, chants populaires, en notant une infinité d'informations relatives au folklore de l'enfance, à la religion populaire, aux croyances, coutumes, etc. A sa mort en 1927, ses notes furent confiées aux Archives Départementales de la Nièvre et commencèrent à faire l'objet d'une mise en ordre systématique par Paul Delarue (1899-1956). Ce dernier, séduit par la richesse du corpus de contes populaires recueillis par Millien, décida de se consacrer alors à son étude, laissant à son fils Georges (né en 1926) celle des chansons inédites de Millien et leur publication. Georges Delarue publia un premier volume en 1977, puis un deuxième en 1992, puis trois autres tomes dans la lancée, pour terminer le tome VI (l'avant-dernier) vers la fin 2001, au moment de la publication de ces

Actes[1]. C'est donc dans le cadre de ce titanesque travail d'édition que le colloque «*De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture*» fut organisé par des collectivités territoriales et acteurs culturels locaux (Ville de Clamecy, Conseil Général de la Nièvre, associations locales) ou nationaux (la Famdt, co-organisatrice du colloque et éditrice de ces Actes).

S'il surprend ici par son ampleur, ce travail très minutieux et systématique de recherche, de classement et d'analyse, qui vise essentiellement à valoriser des collectes encore inédites ou à réhabiliter de grands recueils dans leur ordonnancement et leur globalité originels (avec la publication des notes d'enquête et de textes «périphériques»: correspondances, rapports de mission au Ministère, etc.) n'a pourtant rien d'exceptionnel. On connaît les travaux analogues réalisés par Jacques Boisgontier et Lothaire Mabru (1995-97) autour de l'œuvre de Félix Arnaudin (Landes de Gascogne) ou par Joseph Le Floc'h (1995) autour de celle de Guéraud (Comté Nantais et Bas-Poitou). Une réédition critique de l'ensemble de l'œuvre de Patrice Coirault est actuellement en cours, de même que certains collecteurs du XIX[e] siècle comme Barbillat et Touraine ou encore Servettaz, font l'objet d'une attention toute particulière et, tout récemment, de manifestations artistiques visant à restituer certains de leurs répertoires inédits ou à s'en inspirer pour une création contemporaine. Dans le même temps, plusieurs ouvrages d'importance sont venus enrichir ce corpus: *L'Air du temps. Du romantisme à la world-music* (Dutertre 1993), *Collecter la mémoire de l'autre* (Durif 1991), mais aussi l'ouvrage de Gérard Carreau (1998), sans oublier celui, précurseur et véritablement fondateur, de Jacques Cheyronnaud, *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français* (1986). Enfin, plusieurs colloques, ces dernières années, comme ceux consacrés à George Sand en 1997 (1999) ou au poète et musicien béarnais Cyprien Despourrin deux ans plus tard (2000), ont poursuivi avec plus ou moins d'acuité cette recherche et cette réflexion critique autour du mouvement romantique de collecte que connurent la quasi totalité des pays européens, notamment la France, au XIX[e] et dans la première partie du XX[e] siècle. Gageons, enfin, que nombre de manuscrits encore inédits vont bientôt sortir de l'ombre, tout comme de nombreux carnets d'enquêtes, correspondances, etc., vont venir compléter certaines grandes anthologies déjà publiées.

Au début des années 1970, les acteurs français de ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler le *revival* (mouvement de renouveau des musiques et danses traditionnelles) puisaient sans grand discernement dans les publications à leur disposition pour constituer (ou reconstituer) dans l'urgence un répertoire musical souvent assez librement adapté de ces écrits historiques référentiels. Ils préféraient réserver leurs investigations à un mouvement de collecte qui, bien que beaucoup plus ramassé dans le temps (environ deux décennies), fut d'une ampleur comparable à son prédécesseur romantique. Il semblerait pourtant que, depuis une dizaine d'années, on revienne à ces anthologies, mais, d'une part, en cherchant à les considérer dans leur globalité (d'où, parallèlement, ce travail minutieux sur les

[1] Les trois premiers tomes de l'anthologie *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan* ont été publiés par le CARE. Les tomes 4, 5 et 6 par les Editions Modal.

archives) et, d'autre part, en les envisageant avec un regard véritablement distancié et critique. Cette démarche beaucoup plus scientifique tient à plusieurs facteurs qui vont de l'apparition assez récente d'une ethnomusicologie «revivaliste» et/ou universitaire du domaine français (Charles-Dominique 1996), à l'émergence d'une réflexion dialectique et récurrente sur les rapports complexes de l'oral et de l'écrit, évidemment guidée par des travaux fondamentaux récents comme ceux de Jack Goody (1979).

L'un des objets du colloque dont il est ici question (et des Actes qui en sont l'émanation) était de montrer la contradiction qui existe entre la nature pluridimensionnelle de l'expérience orale et la nature unidimensionnelle de l'écrit (Frigyesi 1999: 71) en partant de l'œuvre historique des collecteurs romantiques. Les titres de certaines communications parlent d'eux-mêmes («*Les notations musicales des folkloristes: une mémoire trompeuse*», «*Transcrire l'oralité: de la fidélité au nonsens*», «*Le faussaire, le menteur, le folkloriste*»), surtout lorsqu'ils viennent s'insérer dans une première partie intitulée «*Notations-Trahisons?*». Cette inaptitude de la notation écrite solfégique occidentale à transcrire un certain nombre de paramètres musicaux liés à la subtilité de l'ornementation, au timbre, c'est-à-dire à ce qui définit le «style» musical, à l'inégalité du tempérament, à l'hétérochronicité de la pulsation rythmique ou son insaisissabilité dans les «rythmes libres», sans parler des délicates questions du *rubato* ou de l'agogie, est connue depuis longtemps et a d'ailleurs été soulevée par les collecteurs eux-mêmes dans la plupart des préfaces de leurs anthologies (Charles-Dominique 2000). Cela dit, il n'est pas inintéressant, bien au contraire, de constater sous la plume de Lothaire Mabru ou Françoise Morvan, par exemple, que des collecteurs comme Félix Arnaudin (Landes de Gascogne) ou François-Marie Luzel (Basse-Bretagne), considérés pourtant comme scrupuleux et méthodiques, ont volontairement manipulé leurs sources pour en faire des pièces publiables aux yeux de la société littéraire bourgeoise du XIX^{e} siècle.

Dans une deuxième partie de moindre ampleur intitulée «*Transcriptions-Acculturations?*», plusieurs auteurs posent la question de la mise en écrit de répertoires de l'oralité (cahiers de chansons, cahiers de musiciens populaires), mais aussi des liens souvent étroits entre œuvres et répertoires écrits et oraux (l'oralité dans l'œuvre des chansonniers, l'oralité et l'écriture dans la musique instrumentale de Provence). La troisième partie, désignée «*Appropriations-Interprétations*», est plus spécifiquement consacrée à la seconde interrogation en miroir de l'intitulé de ce colloque, «la pratique orale d'une écriture». Là sont abordées deux autres dimensions de l'écriture ethnographique ou des rapports entre oralité et écriture: la délicate question de la transcription des contes en vue de leur édition, article remarquable de Michel Valière que j'aurais personnellement placé dans la première partie; l'étude originale de la création de corpus anciens de cantiques religieux (l'œuvre de Grignion de Montfort) et leur pérennisation exclusive par l'oralité.

Cet ouvrage, comme on le voit, est tout entier consacré aux questions de la notation musicale et, dans une bien moindre mesure, de la transcription, problématiques qui me semblent loin de résumer à elles seules celle de «l'écriture d'une tradition orale». En effet, cet intitulé du colloque induisait inévitablement, me semble-t-il, l'étude des rapports complexes de l'enquête de terrain et de l'écriture, cette dernière

étant considérée ici dans son acception la plus large et non seulement dans celle, technique, de la notation ou de la transcription. Ce champ ayant été largement traité ces dernières années[2], je pensais que ce colloque s'était donné pour objet de poursuivre cette réflexion. Or, il n'en est rien, ou à peu près. Les questions de la description ethnographique et de la production de l'écrit en ethnomusicologie sont globalement occultées, ce qui me paraît préjudiciable à la pertinence même de cet ouvrage, en tout cas tel qu'il est référencé. D'autant que les diverses phases ethnographiques au sens premier du terme – celles que James Clifford (1990: 51) nomme l'inscription, la transcription et la description – ont souvent été abordées par les folkloristes sur lesquels ce colloque s'est largement penché, ceci dans leurs propres publications anthologiques, dans des préfaces qui, parfois, en deviennent extrêmement volumineuses.

D'autre part, la «tradition orale» ne peut être ramenée aux seuls corpus musicaux ou littéraires. Les folkloristes du XIX[e] et du début du XX[e] siècle ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, eux qui ont beaucoup plus largement écrit sur la vie rurale (paysanne), sur les rites de passage, les fêtes, les «mœurs», l'enfance, etc., que sur les musiques ou les textes de l'oralité. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler ici, alors que ce colloque est majoritairement consacré à la notation musicale, que la plupart des folkloristes du XIX[e] siècle n'étaient pas intéressés au premier chef par la musique même des chansons qu'ils recueillaient. Plusieurs d'entre eux n'avaient aucune compétence musicale, ce qui les obligea soit à publier seulement les textes des chants, soit à solliciter les services de musiciens reconnus. Enfin, le statut même de «l'écrit» ethnomusicologique n'est pas vraiment abordé dans cet ouvrage, notamment celui de l'ensemble des sources produites au moment de l'enquête et surtout des publications qui s'ensuivent dont on connaît bien le rôle normatif.

D'une façon plus générale, il me semble que l'un des objets du colloque aurait pu être de s'interroger sur les fondements même de la démarche ethnographique, notamment celle des folkloristes occidentaux de l'ère romantique. En effet, il est très révélateur de constater que, dans le domaine français en particulier, ces collecteurs ont globalement ignoré volontairement le phonographe, dont l'invention assez ancienne (1877), aurait pu le placer dans les mains de ceux de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle. Ces folkloristes, soudainement confrontés à une culture de l'oralité dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence, et à laquelle ils ont immédiatement attribué une ancienneté ancestrale voire immémoriale et dont ils ont estimé qu'elle était globalement en perdition et menacée de disparition rapide, se sont sentis investis d'une mission de sauveurs. Or, pour tous ces collecteurs «historiques», par quel biais sauver l'oralité, c'est-à-dire lui offrir l'immortalité ? Par l'écriture. L'écrit semble donc être le corollaire obligé de l'historicité, le lien indéfectible entre histoire et mémoire. Grâce à leurs écrits bienfaiteurs, ces folkloristes iront même, dans leurs préfaces, jusqu'à réclamer la postérité, ce qui signifie que l'écrit non seulement offre l'immortalité à la mémoire orale mais aussi à son collecteur !

---

[2] Voir Sanjek 1990, Laplantine 1996, Adam *et al.* 1990, ainsi que le vol. 8 des *Cahiers de musiques traditionnelles*, «Terrains», dans lequel, entre autres, les textes de Desroches & DesRosiers, Lambert, Lortat-Jacob et Canzio (cités en bibliographie) traitent largement de la question.

Ce colloque posait également la question de « la pratique orale d'une écriture », autrement dit celle de l'interprétation de répertoires provenant de l'oralité (et qui vont donc retourner à l'oralité), mais qui sont passés par le filtre de l'écriture et de la transcription. Cette interrogation, évidemment centrale dans le domaine des musiques traditionnelles, loin d'être neutre et induisant bien souvent, au-delà des strictes techniques d'interprétation et de style, de véritables choix esthétiques, voire culturels et même politiques[3], ne saurait pourtant être ramenée à ce seul domaine. Ne serait-ce que dans l'histoire de la musique occidentale, à d'autres époques beaucoup plus anciennes et dans d'autres sphères esthétiques, des musiques de l'oralité ont été notées tant bien que mal et leur réinterprétation actuelle, complexifiée par la distance du temps, est à l'origine d'une réflexion approfondie, non dénuée de comparatisme et de transversalité. Outre l'interprétation baroque et notamment la délicate question de l'ornementation, qui était le plus souvent orale, cette préoccupation est très présente chez les interprètes et musicologues de musique médiévale. Je me souviens par exemple d'un colloque intitulé « La voix et les instruments dans l'Italie du XIV[e] siècle », organisé à l'Abbaye de Royaumont par le Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales, au cours duquel des musiciens-chercheurs comme Marco Ferrari, Alessandra Fiori (Ensemble Sine Nomine), Patrizia Bovi et Ulrich Pfeiffer (Ensemble Micrologus) ou encore Avery Gosfield et Francis Biggi (Ensemble Lucidarium) ont fait part de leurs recherches dans ce domaine, ces derniers intitulant leur communication : « Tradition orale, tradition écrite dans l'interprétation médiévale » (voir aussi Viret 1999). A la lecture des Actes du colloque de Clamecy, on ne peut que regretter l'absence de cette dimension de la recherche musicologique, si proche de l'ethnomusicologie, absence incompréhensible et injustifiée.

Pour conclure, je dirai que ce colloque me semble être passé à côté d'une partie de ses objectifs. Alors qu'un sujet et qu'un intitulé comme le sien laissaient présager un débat fécond car très large, transhistorique, trans-esthétique, dialectique, enrichissant car dépassant enfin le champ confiné des seuls chants traditionnels, on se trouve au final en présence d'une publication vidée *a priori* d'une grande partie de sa substance conceptuelle. D'autre part, des écrits récents d'ethnomusicologie (outre tous ceux que j'ai cités ci-dessus, je pense au volume 12 des *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Noter la musique ») sont totalement absents des références et des textes de cet ouvrage, ce qui pose réellement la question, malgré la qualité et la formation universitaire de certains intervenants, de l'actualité d'un certain « parallélisme » dans l'ethnomusicologie actuelle, avec apparemment des chercheurs qui s'ignorent et des publications fondamentales qui circulent encore difficilement : constat à mettre peut-être en partie au compte d'un désintérêt patent de toute une école française (et encore actuelle) d'ethnomusicologie pour des études concernant, précisément, le domaine français et son histoire.

[3] Cf. la « méridionalisation » forcée, voire « l'arabisation » de certains répertoires occitans dans les années 1970 et 1980, pour mieux les différencier de leurs homologues d'Oïl, démarche culturelle qui s'inscrivait alors dans une pensée occitaniste assez largement autonomiste ou la « modalisation » de certains répertoires bretons à la même époque, venant alors s'insérer dans un « celtisme » récurrent mais en plein essor.

Cela dit, ce colloque, apparemment hétéroclite au plan des intervenants et de leurs profils, a eu le mérite de décloisonner des univers peut-être justement trop «parallèles». Faire intervenir ensemble et se rencontrer des musiciens, des acteurs culturels et des scientifiques tout à fait honorables et de haut niveau est une véritable performance qui, si elle peut désarçonner le lecteur, n'en est pas moins riche d'avenir, procédant d'une volonté évidente de «démocratisation» de l'ethnomusicologie.

Et puis, au-delà des quelques critiques émises ici, dont il ne faut pas exagérer la portée, il n'en demeure pas moins que cet ouvrage contient certains textes de haute valeur qui méritent vraiment le détour. Il semble évident que le mouvement *revivaliste* français n'a pas fini de s'interroger sur les fondements de son histoire et que cette introspection est totalement nécessaire et salutaire. Soulignons ici le rôle essentiel de la Famdt (Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles) à la fois comme organisateur, éditeur et donc espace d'expression de cette réflexion.

Luc Charles-Dominique

Références

ADAM J. M., M. J. BOREL, C. CALAME et M. KILANI
1990 *Le Discours anthropologique – description, narration, savoir*. Paris: Méridiens-Klincksieck.

BOISGONTIER Jacques et Lothaire MABRU
1995-1997 *Félix Arnaudin, Œuvres complètes*. Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne: Confluences.

CANZIO Riccardo
1995 «Après le terrain. Réflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8: «Terrains»: 173-192.

CARREAU Gérard
1998 *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française, ainsi que de ses publicistes et théoriciens (contenant quelques éléments bibliographiques) (1830-1930 environ)*. Saint-Jouin-de-Milly: Famdt, Modal-Etudes.

CHARLES-DOMINIQUE Luc
1996 «Les dimensions culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 9: «Nouveaux enjeux»: 275-288.
2000 «De Rivarès à Canteloube: le discours et la méthode des "folkloristes historiques" languedociens et gascons, d'après les préfaces de leurs anthologies», *Cyprien Despourrin (1698-1759)*, Actes du colloque d'Accous (13,14,15 mai 1999), réunis par François Pic. Pau: Ed. Marrimpouey-Institut Occitan: 243-276.

CHEYRONNAUD Jacques
1986 *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*. Montpellier: Odac. Carnets d'Ethnologie 1.

CLIFFORD James
1990 «Notes on (field) notes», *in* Sanjek 1990: 47-70.

Collectif
1999 *A la croisée des chemins. Musiques savantes, musiques populaires. Hommage à George Sand*. Parthenay: Famdt, Modal-Poche.
2000 *Cyprien Despourrin, 1698-1759*. Pau: Marrimpouey.

DESROCHES Monique et Brigitte DESROSIERS
1995 «Notes sur le terrain». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8: «Terrains»: 1-12.

DUTERTRE Jean-François *et al.*
1991 *Collecter. La mémoire de l'autre.* Saint-Jouin-de-Milly: Famdt.
1993 *L'Air du temps. Du romantisme à la world-music.* Saint-Jouin-de-Milly: Famdt.

FRIGYESI Judi
1999 «Transcription de la pulsation, de la métrique et du 'rythme libre'...» *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 12: «Noter la musique»: 55-74.

GOODY Jack,
1979 *La Raison graphique – La domestication de la pensée sauvage.* Avant-propos de J. Bazin et A. Bensa. Paris: Minuit.
1986 *La Logique de l'écriture.* Paris: Armand Colin.
1994 *Entre l'oralité et l'écriture.* Paris: PUF.

LAMBERT Jean
1995 «'Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre...' Un ethnomusicologue sans magnétophone?» *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8: «Terrains»: 85-104.

LAPLANTINE François
1996 *La Description ethnographique.* Paris: Nathan-Université. Collection 128.

LE FLOC'H Joseph
1995 *En Bretagne et Poitou. Chants populaires du Comté Nantais et du Bas-Poitou recueillis par Armand Guéraud entre 1856 et 1861.* Édition critique établie par Joseph Le Floc'h. Saint-Jouin-de-Milly: Famdt, Modal-Etudes.

LORTAT-JACOB Bernard
1995 «L'oreille de l'ethnologue». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8: «Terrains»: 159-172.

SANJEK R. ed.
1990 *Fieldnotes. The Makings of Anthropology.* Ithaca: Cornell University Press.

VIRET Jacques
1999 «La notation du chant grégorien. Ecriture et oralité, des rapports problématiques». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 12: «Noter la musique»: 75-94.

Luc CHARLES-DOMINIQUE et Pierre LAURENCE, dir.: *Les hautbois populaires: anches doubles, enjeux multiples.* Centre des Musiques et Danses Traditionnelles Languedoc-Roussillon. Éditions Modal, 2002. 298 p.

Voici indiscutablement, une somme sur le sujet. L'ouvrage se divise en trois parties: tout d'abord des «Regards sur l'histoire», ensuite un «État des lieux» de cette famille d'instruments qui court depuis plus d'un millénaire et enfin «Les acteurs aujourd'hui».

Les chalémies ou hautbois imprègnent toute l'histoire musicale de l'Orient et de l'Occident, tous les milieux sociaux, populaires, élitaires, urbains et ruraux. Instrument des ménétriers et de leurs corporations, cette popularité quasi-universelle lui épargne au Moyen Age la symbolique négative attachée aux instruments «hauts» c'est-à-dire sonores, «même s'il n'échappe pas totalement à une image érotique, sorcière, diabolique et mortifère», reconnaît Luc Charles-Dominque dans l'article qui initie l'album et qui pose quelques repères pour une histoire populaire de l'instrument. Vient ensuite un article d'organologie historique: «Les hautbois

DUTERTRE Jean-François *et al.*
1991 *Collecter. La mémoire de l'autre.* Saint-Jouin-de-Milly: Famdt.
1993 *L'Air du temps. Du romantisme à la world-music.* Saint-Jouin-de-Milly: Famdt.

FRIGYESI Judi
1999 «Transcription de la pulsation, de la métrique et du 'rythme libre'...» *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 12: «Noter la musique»: 55-74.

GOODY Jack,
1979 *La Raison graphique – La domestication de la pensée sauvage.* Avant-propos de J. Bazin et A. Bensa. Paris: Minuit.
1986 *La Logique de l'écriture.* Paris: Armand Colin.
1994 *Entre l'oralité et l'écriture.* Paris: PUF.

LAMBERT Jean
1995 «'Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre...' Un ethnomusicologue sans magnétophone?» *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8: «Terrains»: 85-104.

LAPLANTINE François
1996 *La Description ethnographique.* Paris: Nathan-Université. Collection 128.

LE FLOC'H Joseph
1995 *En Bretagne et Poitou. Chants populaires du Comté Nantais et du Bas-Poitou recueillis par Armand Guéraud entre 1856 et 1861.* Édition critique établie par Joseph Le Floc'h. Saint-Jouin-de-Milly: Famdt, Modal-Etudes.

LORTAT-JACOB Bernard
1995 «L'oreille de l'ethnologue». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8: «Terrains»: 159-172.

SANJEK R. ed.
1990 *Fieldnotes. The Makings of Anthropology.* Ithaca: Cornell University Press.

VIRET Jacques
1999 «La notation du chant grégorien. Ecriture et oralité, des rapports problématiques». *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 12: «Noter la musique»: 75-94.

Luc CHARLES-DOMINIQUE et Pierre LAURENCE, dir.: *Les hautbois populaires: anches doubles, enjeux multiples.* Centre des Musiques et Danses Traditionnelles Languedoc-Roussillon. Éditions Modal, 2002. 298 p.

Voici indiscutablement, une somme sur le sujet. L'ouvrage se divise en trois parties: tout d'abord des «Regards sur l'histoire», ensuite un «État des lieux» de cette famille d'instruments qui court depuis plus d'un millénaire et enfin «Les acteurs aujourd'hui».

Les chalémies ou hautbois imprègnent toute l'histoire musicale de l'Orient et de l'Occident, tous les milieux sociaux, populaires, élitaires, urbains et ruraux. Instrument des ménétriers et de leurs corporations, cette popularité quasi-universelle lui épargne au Moyen Age la symbolique négative attachée aux instruments «hauts» c'est-à-dire sonores, «même s'il n'échappe pas totalement à une image érotique, sorcière, diabolique et mortifère», reconnaît Luc Charles-Dominque dans l'article qui initie l'album et qui pose quelques repères pour une histoire populaire de l'instrument. Vient ensuite un article d'organologie historique: «Les hautbois

en France: filiations organologiques et adaptation sociale», dans lequel Marc Ecochard reprend la description des instruments à anche double formulée par le père Mersenne dans les propositions XXVI à XXXIV du Cinquième livre de son *Harmonie Universelle* (1636). A cette famille appartiennent le hautbois et d'autres instruments comme le chalumeau, le cromorne, le basson et le cervelas, sans oublier la musette à soufflets. Cette description étonnamment précise et moderne pour l'époque s'explique peut-être en partie, au delà de la grande clairvoyance intellectuelle de Mersenne, par le fait que le XVII[e] siècle fut l'âge d'or des hautbois.

Enfin, un dernier volet de cette première partie est consacré à l'étonnante découverte en 1981, dans les archives de la cathédrale de Salamanque, d'un coffre contenant des chalemies, terme générique qui s'applique aux hautbois sans clés, cromornes et bombardes. L'analyse scientifique menée a consisté à utiliser le système dit de «mesure de l'impédance d'entrée des instruments de musique», qui permet de valider les caractéristiques acoustiques de certains instruments à vent sans pour autant qu'il soit nécessaire de souffler dans l'instrument: avantage considérable lorsqu'il s'agit d'instruments vieux de plusieurs siècles, très sensibles aux variations d'humidité et aux micro-organismes. Longue histoire que celle de cette famille qui trouve son origine dans les cultures arabes, se transmet à la culture ottomane et par là aux pays du Danube, à l'Espagne par l'occupation arabe, et se conserve encore aujourd'hui dans la tradition catalane de la *tarota*. L'auteur du texte pense que cette dernière, conservée par la tradition populaire, devrait être assez proche des hautbois du XVI[e] siècle.

Le deuxième volet, consacré à l'«État des lieux» de l'instrument, représente la partie la plus développée de l'ouvrage. Différentes études remarquables montrent son importance dans des cultures traditionnelles assez bien localisées, comme les cultures occitanes des Pyrénées, de Gascogne, du Béarn, de Rouergue, du Sud Aveyron, de Catalogne et bien sûr de Bretagne avec le *bagad* et la *bombarde*. On n'oubliera pas non plus le *clari* des Pyrénées centrales, qui nous vient en ligne directe du XVII[e] siècle, époque où «les Aragonais sont considérés comme voisins, les Béarnais et les Français comme étrangers». On note également l'article de Claudie Marcel-Dubois publié en 1958 sur le hautbois d'écorce, dit «trompette de charivari» ou encore dénommé trompe d'écorce, tant par les «Indigènes que par les auteurs non musicologues» (*sic !*). Après avoir dissipé le malentendu organologique entre trompe (anches membraneuses) et hautbois (anches vibrantes doubles), l'auteur décrit avec précision l'instrument étudié durant deux enquêtes menées, la première en Vendée en 1935, et la seconde en Bas-Comminges en 1956, au cours d'une mission ATP/Pyrénées centrales.

Suit un article de Daniel Loddo fondateur de l'association CORDEA/La Talvera, qui effectue depuis des années un remarquable travail de collectage dans ce qui fût autrefois l'Occitanie. L'article sur le *graile* est un condensé de différents articles déjà publiés, complété par des recherches plus récentes concernant ce hautbois des Monts de Lacaune dont la présence est attestée depuis au moins huit siècles. Il est en effet signalé dans le roman de *Flamenca*, écrit au XII[e] siècle par un clerc du Sud-Aveyron. Le *graile*, comme d'autres instruments traditionnel tels la grande cornemuse *bodega* ou *craba* de la Montagne Noire, disparurent peu à peu

après la guerre de 1914-18, durement concurrencés par les orchestres de bals champêtres. Pierre Laurence, co-directeur de l'ouvrage avec Luc Charles Dominique, intervient avec un article très documenté sur l'aire de diffusion des hautbois. Réaffirmant l'unité organologique de l'instrument dans l'ensemble du Bas-Languedoc, l'auteur la met en contraste avec la diversité des pratiques musicales. Pierre Laurence est également l'auteur d'une très fine étude acoustique de différents hautbois trouvés en Bas-Languedoc.

Cette deuxième partie se clôt avec plusieurs monographies, consacrées aux hautbois bretons *bagad* (Jean Christophe Maillard, Yves Defrance), catalans, *tenora* et divers types de *xeremies*[1] (*chalemies*) (Vincent Vidalou), à la *gralla* catalane (Xavier Orriols et Salvador Palomar) et au *zurna* turc (Sami Sadak), qui rappelle étrangement les hautbois de la Renaissance.

Intitulée «Les acteurs aujourd'hui», la troisième partie de ce gros volume reprend une série d'interviews de hautboïstes contemporains, parmi lesquels des joueurs de bombarde et de *doudouk*, autour de l'orchestre arménien Spitak de Lyon. On y trouve également une synthèse du colloque sur les anches anciennes organisé par le Conservatoire Occitan de Toulouse en novembre 2000, et un compte-rendu de la fête de Saint-Blaise à Saint-Martial en Cévennes. L'ouvrage se termine sur un entretien, richement illustré, avec un collectionneur et joueur de hautbois.

Au total, l'ensemble constitue un ouvrage dense, très soigné sous son aspect éditorial, illustré de nombreuses et étonnantes photos d'archives, et complété par une bibliographie quasi exhaustive en langues française et occitane qui termine d'heureuse façon cette remarquable réalisation.

Il ne fait nul doute que cette production est bien plus qu'une anthologie. Les musiciens-chercheurs qui l'ont réalisée ont fait le tour de la question en établissant la très grande persistance de l'instrument dans le temps et dans l'espace. De fait, d'origine orientale, le hautbois dans toutes ses déclinaisons a su, par ses qualités organiques, créer de la culture musicale populaire dans un grande partie de l'Europe, dans des régions très éloignées de la culture orientale dont il est originaire, affirmant par là même, s'il était encore besoin, la formidable capacité des hommes à fabriquer de la culture avec celle des autres.

Michel Plisson

---

[1] L'équivalent espagnol est la *chirimía* qui, tout comme la *chalémie*, désigne divers types d'aérophones selon les pays et les époques. Vient de l'ancien français *chalemie* (Dict. Acad. real). La *chirimía* catalane s'est modernisée en adoptant le mécanisme de clés au XIX[e] siècle (Oxford vol. 1 p 357). En Amérique centrale, notamment au Guatemala, au Costa Rica et au Mexique, dans l'Etat de Oxaca, *chirimía* désigne un aérophone à pavillon, souvent fait en argile, percé de 4 à 7 trous. Dans les Etats de México, mais aussi de Puebla, de Morelos, de Guerrero et d'Oxaca, c'est une trompe de 3 à 4 mètres faite d'un roseau terminé par un pavillon (source: Samuel Marti). En Amérique du Sud (Colombie), sorte de hautbois rustique. Dans certaines régions du sud du pays comme Cauca, on nomme *chirimía* des orchestres composés de cet instrument, voire même des orchestres de flûtes traversières (n.d.a).

Pierre LEFRANC: ***Le Cante Jondo.*** Nice: Publication de la Faculté des Lettres, nouvelle série, n° 48, 1998.

Il s'agit d'un ouvrage traitant du *cante jondo*, chant gitan andalou considéré comme étant à l'origine du flamenco. L'auteur ne se définit pas comme musicologue ni comme ethnologue, mais comme «amateur éclairé». Il a fait ses recherches avec sa femme sur le terrain durant quarante ans, à travers de nombreuses rencontres. Édité simultanément en français et en espagnol, le livre est accompagné d'un CD d'exemples musicaux. Ce sont des extraits de qualité sonore relativement faible, mais illustrant parfaitement l'étude. Ils ont pour la plupart été recueillis il y a une quarantaine d'années par l'auteur avec des moyens technologiques limités.

L'étude se compose de deux parties. La première est la retranscription de deux conférences données par l'auteur au Collège de France en 1995, concernant les territoires et les origines du *cante jondo*; la seconde partie comporte un inventaire exhaustif et une analyse minutieuse de la centaine de chants constituant le répertoire *jondo*. Le domaine musical étudié se compose d'une centaine de *tonás*, de *siguiriyas* et de *soleares*, chants tragiques, poignants et graves, souvent courts et sans battements de mains.

L'auteur considère que 95% de ce qu'on nomme aujourd'hui «flamenco» est constitué de sous-produits commerciaux qui ne méritent même pas d'être cités. Pour lui, la folklorisation des musiques populaires n'a pas épargné le *cante jondo*, expression née en 1922 à l'occasion du concours de *cante jondo* organisé par Manuel de Falla et Federico Garcia Lorca à Grenade.

Le *cante jondo* (chant profond) appartient à une poignée de familles gitanes (30 à 40 familles) de Basse Andalousie, région se situant entre Séville et Cadix. Ses origines sont incertaines car il est difficile de classer ce qui est anonyme et transhumant. Elles sont liées à celles des peuples et de leurs combats pour leur liberté, avec des rapports de forces toujours inégaux. Dans ses hypothèses sur la genèse du flamenco, l'auteur développe la piste, plutôt révolutionnaire, du lien avec les chants islamiques d'appel à la prière, piste illustrée par les exemples du CD.

Les textes des chants sont d'un absolu dépouillement, exprimant des sentiments qui partent d'un cri, d'un sanglot, d'une douleur de la perte, le plus souvent de la mort. Quant à la technique vocale, elle se situe entre le parlé et le chanté. La voix est souvent étranglée, dépendante du souffle, de la respiration ainsi que de l'état physique et psychique du chanteur. C'est une expression totalement subjective, à la limite du cri et du sanglot, à la limite de la transgression des convenances, et battue en brèche par l'éthique et l'esthétique en vigueur dans l'histoire de la musique savante du XIX^{e} et du XX^{e} siècles.

Des compositeurs reconnus comme Béla Bartók pour la musique tsigane et Manuel de Falla pour la musique andalouse ont beaucoup insisté sur l'influence que ces musiques ont eues sur d'autres compositeurs tel que Glinka, Borodine, Rimsky-Korsakov et, plus tard, Stravinsky, Debussy et Ravel.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à l'analyse extrêmement détaillée de chacune des trois formes. L'auteur a le souci permanent d'éviter les pièges du

paradoxe d'utiliser les méthodes d'analyses élaborées pour d'autres musiques. Il inventorie 14 *tonás*, 34 *siguiriyas* et 51 soleares, soit un total de 99 chants.

Les *tonás* représentent la forme la plus ancienne. Ils sont chantés a cappella, sans accompagnement de guitare et expriment l'émotion la plus grande, «l'au-delà de douleurs présentes». Les *siguiriyas*, originalement musiques festives et de danse au rythme ternaire, ont elles aussi évolué vers une forme plaintive et d'émotion extrême. Quant aux *soleares*, elles sont plus légères, allant de la jovialité à l'euphorie, jusqu'à l'expression de sentiments pathétiques et déchirants. L'auteur analyse dans le plus grand détail, chaque chant répertorié du point de vue du texte et de la forme musicale.

En conclusion, le *cante jondo* est un apport de la culture gitane à la culture populaire andalouse qui fait que le Gitan est aujourd'hui une composante indispensable de la culture espagnole. Cependant la demande d'un public touristique tourné vers l'Andalousie a perverti l'authenticité de cette culture, ce qui fait dire à Pierre Lefranc que «l'Andalousie des castagnettes sert à masquer l'Andalousie de la plainte». Sans nul doute cet ouvrage est non seulement une étude minutieuse et exhaustive sur l'origine du flamenco, mais aussi un hymne à l'authenticité, écrit avec le cœur, ce qui en rend la lecture encore plus passionnante.

Gabor Kristof

Michel PLISSON: ***Tango du noir au blanc.*** Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 2001. 186 p., accompagné d'un CD.

L'ouvrage de Michel Plisson nous présente le tango de façon historique, depuis ses origines jusqu'à ses développements contemporains. Comme il est d'usage dans cette série, un disque – qui contient de véritables perles, nous y reviendrons – accompagne le livre.

Disons tout de suite que *Tango du noir au blanc* est une excellente présentation de cette musique dont la puissance émotionnelle a tant fasciné et tant conquis de publics, souvent bien loin du Rio de la Plata. En effet, écrire de façon informative sur le tango ne va pas de soi: tour à tour (et parfois simultanément) symbole national, stigmate d'un imaginaire latino-américain, instrument politique, métaphore de passions exacerbées, référence du métissage musical, emblème des musiques issues de l'immigration, etc., ce genre musical et chorégraphique a suscité sans doute plus de mythifications et de passions littéraires que tout autre en Amérique latine. Tant mieux, sans doute, mais, pour permettre à tout un chacun d'appréhender et de s'approprier cet univers incandescent, il convient de présenter les sources, les références et les analyses avec précision.

Après avoir rapidement situé les débuts de l'histoire argentine, l'auteur insiste sur l'importance considérable de l'immigration des années 1880 à la première guerre mondiale. Espagnols, mais surtout Italiens vont ainsi constituer la base de

paradoxe d'utiliser les méthodes d'analyses élaborées pour d'autres musiques. Il inventorie 14 *tonás*, 34 *siguiriyas* et 51 soleares, soit un total de 99 chants.

Les *tonás* représentent la forme la plus ancienne. Ils sont chantés a cappella, sans accompagnement de guitare et expriment l'émotion la plus grande, «l'au-delà de douleurs présentes». Les *siguiriyas*, originalement musiques festives et de danse au rythme ternaire, ont elles aussi évolué vers une forme plaintive et d'émotion extrême. Quant aux *soleares*, elles sont plus légères, allant de la jovialité à l'euphorie, jusqu'à l'expression de sentiments pathétiques et déchirants. L'auteur analyse dans le plus grand détail, chaque chant répertorié du point de vue du texte et de la forme musicale.

En conclusion, le *cante jondo* est un apport de la culture gitane à la culture populaire andalouse qui fait que le Gitan est aujourd'hui une composante indispensable de la culture espagnole. Cependant la demande d'un public touristique tourné vers l'Andalousie a perverti l'authenticité de cette culture, ce qui fait dire à Pierre Lefranc que «l'Andalousie des castagnettes sert à masquer l'Andalousie de la plainte». Sans nul doute cet ouvrage est non seulement une étude minutieuse et exhaustive sur l'origine du flamenco, mais aussi un hymne à l'authenticité, écrit avec le cœur, ce qui en rend la lecture encore plus passionnante.

Gabor Kristof

Michel PLISSON: ***Tango du noir au blanc.*** Paris: Cité de la Musique / Arles: Actes Sud, 2001. 186 p., accompagné d'un CD.

L'ouvrage de Michel Plisson nous présente le tango de façon historique, depuis ses origines jusqu'à ses développements contemporains. Comme il est d'usage dans cette série, un disque – qui contient de véritables perles, nous y reviendrons – accompagne le livre.

Disons tout de suite que *Tango du noir au blanc* est une excellente présentation de cette musique dont la puissance émotionnelle a tant fasciné et tant conquis de publics, souvent bien loin du Rio de la Plata. En effet, écrire de façon informative sur le tango ne va pas de soi: tour à tour (et parfois simultanément) symbole national, stigmate d'un imaginaire latino-américain, instrument politique, métaphore de passions exacerbées, référence du métissage musical, emblème des musiques issues de l'immigration, etc., ce genre musical et chorégraphique a suscité sans doute plus de mythifications et de passions littéraires que tout autre en Amérique latine. Tant mieux, sans doute, mais, pour permettre à tout un chacun d'appréhender et de s'approprier cet univers incandescent, il convient de présenter les sources, les références et les analyses avec précision.

Après avoir rapidement situé les débuts de l'histoire argentine, l'auteur insiste sur l'importance considérable de l'immigration des années 1880 à la première guerre mondiale. Espagnols, mais surtout Italiens vont ainsi constituer la base de

la population du pays. Ils arrivent avec leurs cultures populaires, mais c'est certainement à l'élément afro-américain que le tango doit une partie de ses racines: la population descendante des esclaves va peu à peu pourtant disparaître, dans des conditions qui restent encore aujourd'hui mal comprises. On remarque que dans l'autre patrie du tango, l'Uruguay, les Afro-américains consituent encore une part significative de la population.

Dans le second et le troisième chapitre, on nous explique de façon convaincante comment se sont agencés différents éléments pour donner naissance à ce qui allait se constituer comme tango, avec ses caractéristiques propres, à l'extrême fin du XIX[e] siècle. Le lexème *tango* lui-même, répandu à cette époque de Cuba au Rio de la Plata en passant par le Brésil, n'est pas d'un grand secours pour démêler les fils de cette génèse: c'est bien plus l'histoire musicale et sociale du Rio de la Plata qui guide l'auteur: *habaneras quebradas*, *murgas*, *comparsas*, *zarzuelas* mais aussi valses, polkas, scottishes et mazurkas qui sont *milongueadas* – c'est-à-dire syncopées selon les influences afro-américaines – se mélangent dans les faubourgs et leurs lieux de plaisir, créant le *tango porteño*. On aura compris que l'on se situe dans la déclinaison australe d'une histoire musicale bien connue ailleurs dans les ports américains (de la Nouvelle Orléans à La Havane, Santiago de Cuba ou Rio de Janeiro).

Arrivé dans les bagages des immigrants, le bandonéon s'intègre rapidement dans les *orquestas típicas*, au point de devenir l'emblème de cette musique naissante, au succès local foudroyant: déjà plus de mille musiciens à Buenos Aires dans les années 1910. Des centaines de lieux permettent l'éclosion d'une première génération de compositeurs, la *guarda vieja*, où se distinguèrent Angel Villoldo, Rosendo Mendizábal ou l'Uruguayen Gerardo Matos Rodríguez. Parallèlement, c'est de l'autre côté de l'Atlantique, à Paris, que le tango reçoit une forme de légitimation, après avoir envahi les salons en mal d'exotisme dans les années 1910. Rendu convenable par son succès parisien, «Le tango connaît désormais une plus large diffusion. Il s'étend du café populaire aux espaces plus grands et plus luxueux. Partitions et disques se multiplient pour répondre à la demande» (p. 80). La forme «canonique» de l'*orquesta típica* se stabilise: deux bandonéons, deux violons, un piano et une contrebasse.

Au début des années 1920, une partie du tango s'émancipe de la danse et apparaît le *tango canción*, avec la figure de Carlos Gardel: Michel Plisson résiste heureusement dans son texte aux multiples hagiographies gardeliennes, restituant le contexte poétique, mais aussi l'apport du *lunfardo*, parler populaire que les auteurs intègrent dans les textes. Parallèlement, avec Julio De Caro, se constitue un tango de salon, qui ira jusqu'à investir le théatre Colón, la salle la plus prestigieuse de Buenos Aires, en 1935.

C'est dans les années 1940, avec la prospérité retrouvée d'une Argentine agro-exportatrice, que le tango va connaître son âge d'or. La ligne «traditionaliste» se dégage, avec de très nombreux orchestres comme ceux de Francisco Canaro, D'Arienzo, Biaggi, etc., qui restent dans la ligne de musique à danser de Julio De Caro. Mais c'est aussi l'époque où apparaît une ligne dite «évolutionniste», qui voit éclore les talents de Osmar Maderna, et bien sûr les grands noms de Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese et Horacio Salgán. C'est aussi la période de l'accession au pouvoir de Juan Perón -admirateur de Mussolini – dont le justicialisme avait besoin d'une

musique nationale : le tango prit cette place, tout comme, presque au même moment, l'*Estado Novo* de Vargas permettait à la samba de s'instaurer en emblème du Brésil.

Après la chute de Perón en 1955, le caractère populaire du tango s'estompe, et les grands ensembles se désagrègent. C'est alors qu'apparaît paradoxalement l'un des plus grands musiciens, et certainement le sauveur du genre : Astor Piazzola. A sa suite, mais sans atteindre son génie, de nombreux jeunes talents, dans les années soixante-dix, permettent au tango de trouver sa place à la frontière des musiques savantes et des musiques populaires. L'arrivée des militaires au pouvoir en 1976 et les années terribles qui suivirent forcèrent de nombreux musiciens à émigrer en Europe. Paris rejoua alors un rôle stratégique de sauvegarde, mais aussi de promotion d'un genre qui ne cesse depuis de se renouveler.

Le disque qui accompagne l'ouvrage est musicalement remarquable : s'il fait la part belle aux grands standards – ce qui est bien dans l'esprit de la collection – c'est souvent dans des versions originales, comme par exemple *Nostalgias* interprétée par Charlo en 1936. On regrettera juste que les enregistrements les plus anciens n'aient pas été « nettoyés » comme les technologies modernes le permettent.

Bibliographie, discographie et même « adresses utiles » complètent utilement l'ouvrage.

Le dernier court chapitre « Clés rythmiques autour du tango » est intéressant pour guider l'oreille de l'auditeur. Néanmoins, quelques imprécisions quant aux références cubaines nuisent à la clarté du propos : si le *tresillo* et le *cinquillo* sont correctement présentés, ils sont confondus avec les *claves*, formules-clé qui se déclinent en plusieurs modalités (*clave de son*, *clave de rumba*...) : elles ne sont pas réductibles aux *tresillo* ou au *cinquillo*. Ces derniers concernent la structure des phrases, alors que les *claves* sont des ostinatos rythmiques qui se superposent – de façon souvent partiellement contramétrique – aux mélodies... On attendra donc une deuxième édition pour avoir un exposé plus précis, ce que l'auteur est certainement capable de nous fournir.

Dernière remarque : l'ouvrage aurait mérité un travail éditorial plus scientifique, ce qui aurait évité nombre de corrections d'auteurs à venir dans une ré-édition.

Ces deux dernières critiques ne nous empêcheront pas de considérer l'ouvrage comme sans doute la meilleure introduction à ce tango qui fascine tant.

Jean-Pierre Estival

Gilbert ROUGET : *Initiatique vôdoun : Images du rituel* (vol. 1) ; *Initiatique vôdun : Musique du rituel* (vol. 2) (Sonagrammes et transcriptions musicales de Jean Schwarz et Tran Quâng Hai en collaboration avec l'auteur). Saint-Maur (94) : Editions Sépia, 2001. – Coffret contenant : Vol. 1 : X, 107 p., photogr. coul. et noir ; bibliographie ; glossaire-index. Vol. 2 (à diffusion restreinte) : 24 p. ; complété par un *Dossier de transcriptions et sonagrammes MdR 1 à 7*, comprenant cinq feuillets et deux disques compacts.

musique nationale : le tango prit cette place, tout comme, presque au même moment, l'*Estado Novo* de Vargas permettait à la samba de s'instaurer en emblème du Brésil.

Après la chute de Perón en 1955, le caractère populaire du tango s'estompe, et les grands ensembles se désagrègent. C'est alors qu'apparaît paradoxalement l'un des plus grands musiciens, et certainement le sauveur du genre : Astor Piazzola. A sa suite, mais sans atteindre son génie, de nombreux jeunes talents, dans les années soixante-dix, permettent au tango de trouver sa place à la frontière des musiques savantes et des musiques populaires. L'arrivée des militaires au pouvoir en 1976 et les années terribles qui suivirent forcèrent de nombreux musiciens à émigrer en Europe. Paris rejoua alors un rôle stratégique de sauvegarde, mais aussi de promotion d'un genre qui ne cesse depuis de se renouveler.

Le disque qui accompagne l'ouvrage est musicalement remarquable : s'il fait la part belle aux grands standards – ce qui est bien dans l'esprit de la collection – c'est souvent dans des versions originales, comme par exemple *Nostalgias* interprétée par Charlo en 1936. On regrettera juste que les enregistrements les plus anciens n'aient pas été « nettoyés » comme les technologies modernes le permettent.

Bibliographie, discographie et même « adresses utiles » complètent utilement l'ouvrage.

Le dernier court chapitre « Clés rythmiques autour du tango » est intéressant pour guider l'oreille de l'auditeur. Néanmoins, quelques imprécisions quant aux références cubaines nuisent à la clarté du propos : si le *tresillo* et le *cinquillo* sont correctement présentés, ils sont confondus avec les *claves*, formules-clé qui se déclinent en plusieurs modalités (*clave de son*, *clave de rumba*...) : elles ne sont pas réductibles aux *tresillo* ou au *cinquillo*. Ces derniers concernent la structure des phrases, alors que les *claves* sont des ostinatos rythmiques qui se superposent – de façon souvent partiellement contramétrique – aux mélodies... On attendra donc une deuxième édition pour avoir un exposé plus précis, ce que l'auteur est certainement capable de nous fournir.

Dernière remarque : l'ouvrage aurait mérité un travail éditorial plus scientifique, ce qui aurait évité nombre de corrections d'auteurs à venir dans une ré-édition.

Ces deux dernières critiques ne nous empêcheront pas de considérer l'ouvrage comme sans doute la meilleure introduction à ce tango qui fascine tant.

Jean-Pierre Estival

Gilbert ROUGET : *Initiatique vôdoun : Images du rituel* (vol. 1) ; *Initiatique vôdun : Musique du rituel* (vol. 2) (Sonagrammes et transcriptions musicales de Jean Schwarz et Tran Quâng Hai en collaboration avec l'auteur). Saint-Maur (94) : Editions Sépia, 2001. – Coffret contenant : Vol. 1 : X, 107 p., photogr. coul. et noir ; bibliographie ; glossaire-index. Vol. 2 (à diffusion restreinte) : 24 p. ; complété par un *Dossier de transcriptions et sonagrammes MdR 1 à 7*, comprenant cinq feuillets et deux disques compacts.

Cette œuvre magistrale de Gilbert Rouget est la suite logique d'*Un roi africain et sa musique de cour* (1996)[1]. En effet, après les rituels royaux, ce sont à ceux pratiqués dans le cadre plus général du culte des vôdoun au Bénin du Sud que l'auteur a décidé de consacrer cet ouvrage important. Mais, alors que celui-là constituait un seul livre homogène, dans lequel étaient insérés deux disques compacts, celui-ci se compose de deux volumes: un livre et un dossier, comportant deux disques compacts et deux brochures: la première contenant les commentaires explicatifs et la seconde les feuillets de transcriptions. Le tout, au format In-4°, est présenté dans un coffret cartonné.

Le caractère quelque peu hétéroclite de cette publication disparaît lorsqu'on entame le premier volume, qui est, selon Gilbert Rouget, une sorte de «carnet de notes ethno-photographiques» (p. V). En effet, quelque 400 photographies, recueillies entre 1952 et 1982 dans le cadre de ses activités au Musée de l'Homme et au CNRS, illustrent magnifiquement dix-sept rituels consacrés aux cultes des vôdoun.

Dans son introduction intitulée simplement «Avant de regarder ces images», l'auteur explique que l'initiation au culte d'un vôdoun consiste en une suite de rituels qui s'enchaînent, chacun constituant une période plus ou moins longue. L'entrée en réclusion est précédée d'une mort symbolique et d'une nouvelle naissance. Suit une période de réclusion de plusieurs mois, voire plusieurs années, pendant laquelle les novices, dans un état d'infantilisme et d'hébétude (Pierre Verger), apprennent la langue secrète, les chants et les danses propres au culte de leur vôdoun. A la fin de cette période, après les scarifications, vient le rituel de sortie qui peut prendre plusieurs semaines. L'auteur s'est limité aux cérémonies liées à la production de musique chantée: les rituels d'entrée, ceux de la période de réclusion des novices, et surtout ceux de sortie.

On pénètre ici dans l'intimité de rituels qui, jusqu'à présent, n'avaient pas fait l'objet de telles descriptions imagées. Pour l'auteur, le rituel est une suite d'actions; or l'art du rituel, c'est l'art d'enchaîner ces actions, objet du livre à travers les photos. En effet, chacune des dix-sept séquences est faite d'une suite de clichés dont Rouget dit qu'à de «rares exceptions, ce ne sont pas de belles photos, mais c'est presque tant mieux: elles ne sont pas là pour être admirées; l'idéal serait qu'on les oublie, au profit de ce qu'elles veulent montrer. Certaines sont même mauvaises» p. V-VI). Toujours est-il que ces photos, presque toutes en couleurs, et surtout leur mise en page sous forme de vignettes accompagnées de légendes, donnent une idée particulièrement vivante et même parfois dramatique des épreuves auxquelles sont soumises les novices. C'est le cas notamment du rituel de la naissance d'une novice de Sakpata, lors de la fête annuelle du vôdoun: «Mort et résurrection: le théâtre de la possession, Porto-Novo, 3 et 9 décembre 1964» (p. 33-46).

Gilbert Rouget reprend ici le paradigme d'«œuvre d'art» déjà présent dans *Un roi africain* (p. 8). Les rituels vôdoun sont «massivement» musicaux et, «en matière de vôdoun, musiquer c'est faire», et faire, c'est «sculpter une nouvelle personne» (p. VI). Tout l'art des rituels initiatiques réside dans le façonnage de nouvelles personnes humaines (les initiés): les faire naître, les développer en fonction d'une

[1] Chroniqué par l'auteur *in: Cahiers de musiques traditionnelles* 10/1997: 305-308.

certaine représentation du monde, puis les intégrer dans la société. La qualité de cet art, une combinaison de musique, de danse et de parure, peut se sentir en la vivant, soit en étant son témoin, ou son résonateur: c'est la manière implicite de déchiffrer l'œuvre d'art.

Il dissèque le déroulement des rituels, cherche à en comprendre la signification dans ses liens avec la musique, ne cache pas les questions qui restent en suspens, relatives notamment à la signification d'éléments tels que gestes et postures des novices, dessins, objets. C'est la manière de déchiffrer qui fait l'objet de ce livre, tout en donnant des actions rituelles une idée pas seulement intelligible, mais sensible, d'où la présence des photos. Au delà d'un travail consacré à la musique du culte des vôdoun, il s'agit en fait d'un ouvrage qui donne une idée précise de cette religion, considérée parfois comme mystérieuse et barbare, et dont la réinterprétation haïtienne a provoqué de nombreux malentendus.

Si, paradoxalement, la musique est pratiquement absente du premier volume c'est dû à son caractère de *musica reservata*, donc réservée au seul contexte du rite, «car en fait c'est elle – chant et danse – qui le constitue» (p. VII). Elle fut enregistrée par Rouget avec l'autorisation des responsables des couvents, à la condition «qu'elle ne serait ni galvaudée, ni traitée en "amusement"» (*id.*), donc non diffusée commercialement. C'est pourquoi le second volume de la publication n'a pas été mis en vente, et qu'il n'est accessible que par l'intermédiaire des institutions s'étant engagées à garantir le respect de ce véritable thésaurus de musique sacrée. Son répertoire est fait d'incantations matinales et vespérales et de chants de quête qui se caractérisent par quelques traits communs: répons à l'unisson, monophonie, tempo lent, structure strophique. Il est répété inlassablement par les novices au cours de leur longue période d'initiation. Et c'est précisément afin de conserver une trace de cet art musical que Gilbert Rouget a entrepris ce travail. Car cette musique est doublement menacée: son caractère éminemment confidentiel la rend à la fois méconnue de tous et non reproductible hors de son cadre d'exécution.

Le premier volume se clôt par un chapitre explicatif supplémentaire intitulé «Après avoir regardé ces images», qui constitue une sorte de mode d'emploi fourni au lecteur, et où certains détails concernant les photographies et le rôle de la possession sont précisés. Une carte présente la localisation des enregistrements; elle est suivie d'une glossaire-index-notes fort utile et complet et d'une bibliographie, d'une discographie et d'une filmographie.

Les deux disques compacts constituant le second volume sont commentés dans la brochure qui les accompagne. Ce sont au total cinquante plages regroupant soixante-huit pièces musicales qui sont décrites, réparties en chants d'action de grâce, chants de quête, chants de marche et psalmodies. Un tableau en inventorie le répertoire par genre et par vôdoun, un autre brosse les traits caractéristiques des genres. Aurait-il été possible de dresser un troisième tableau identique au deuxième, mais présentant les caractéristiques de chaque vôdoun? Après tout, peut-être que les variations de figures d'un vôdoun à l'autre sont trop insignifiantes pour être pertinentes. Enfin, un dossier de cinq feuillets regroupant les transcriptions de douze chants complète le coffret. Les spécialistes se plairont à suivre note après note ce

travail minutieux, effectué en collaboration avec Jean Schwarz, Tran Quâng Hai et Madeleine Leclair.

Cet ouvrage admirable prouve bien, une fois de plus, la valeur de l'approche ethnomusicologique (et photographique dans le cas présent) dans l'interprétation anthropologique d'un rituel religieux. Par le biais de la production vocale et instrumentale, le groupe manifeste bien la différence entre, d'une part, les étapes d'initiation et d'apprentissage et, d'autre part, celles de reconnaissance et de contrôle social qui se manifestent par la danse accompagnée de batteries de tambours, mais sans chants.

François Borel

CD, VIDÉO, CD-ROM

Cambodge. Musiques Khmères. Enregistré en 1998 par François Jouffa. Notice bilingue français / anglais de 28 pages. 21 photos couleur et b.n. 2 CD Arion ARN 64556, 2001.

Il faut se réjouir qu'un CD consacré à la musique traditionnelle du Cambodge soit publié chez Arion, une maison de disques qui, depuis longtemps, propose des musiques traditionnelles de toutes les régions du monde, dont les enregistrements s'adressent à un public plus vaste que celui des spécialistes et des chercheurs.

Enregistrés en 1998, ces deux CD illustrent certains des principaux genres et répertoires joués aujourd'hui par les ensembles professionnels actifs à Phnom Penh. Le premier, intitulé *Musique Royale*, contient des pièces exécutées par des musiciens de la cour de Norodom Sihanouk; le second, *Musique populaire*, est consacré aux répertoires de l'ensemble professionnel *Sovana Pour*.

Les enregistrements sont de bonne qualité, équilibrés tout en faisant bien ressortir le timbre des différents instruments. Le fait que l'auteur du disque, François Jouffa, ait utilisé un enregistreur à bande Nagra confère à la musique une sonorité chaude et enveloppante, un son un peu «rétro» selon les standards auxquels nous sommes désormais habitués, mais encore tout à fait convaincant. En outre, les exécutions musicales sont soignées et d'un bon niveau, probablement parmi les meilleures qu'il soit donné d'entendre à l'heure actuelle chez des musiciens professionnels à Phnom Penh.

Dans le premier CD figurent des enregistrements dans le genre *pinpeat*: musiques rituelles de cour et chants du répertoire royal de divertissement (*sakrava*). Dans le second CD, globalement intitulé *Musique populaire*, se trouvent différentes pièces: des musiques accompagnant les danses populaires stylisées créées par des chorégraphes pour le Théâtre National; des genres théâtraux, comme le *yike e chhayam* et des musiques de mariage. Il s'agit de pièces musicales campagnardes exécutées dans des formes adaptées pour la scène et stylisées, en vogue ces dernières décennies dans le contexte urbain de la capitale Phnom Penh.

Nous avons donc là une série d'enregistrements bien faits qui, sans avoir un caractère de nouveauté particulier dans le cadre de la documentation discographique sur la musique traditionnelle du Cambodge, rajoutent néanmoins une information intéressante sur le monde sonore du Phnom Penh actuel et propagent la connaissance de la musique khmère dans des circuits différents et plus vastes que ceux réservés aux seuls spécialistes.

Cependant, pour l'ethnomusicologue à qui il a été demandé de faire ce compte rendu, des problèmes surgissent dès qu'on aborde les 28 pages de la notice accompagnant ces CD. C'est justement ce texte explicatif qui rend l'évaluation de cette publication difficile et problématique. Car, au delà de ce cas particulier, l'évaluation du niveau informatif du texte en question implique une réflexion sur ce que signifie, à l'heure actuelle, la publication en Europe d'une série d'enregistrements de musiques venant de régions lointaines du monde.

La notice commence par une présentation exacte et précise des instruments de musique avec des descriptions tirées en grande partie d'un volume publié au Cambodge par l'UNESCO. Plus loin, cependant, dans la partie consacrée aux données expliquant les différentes pièces, les informations tendent à être plus vagues, quand elles ne sont pas tout à fait hors de propos, si bien qu'au lieu d'informer le lecteur, elles le fourvoient. L'information contenue dans le texte est en réalité si approximative qu'on se demande si elle rend le moins du monde justice aux musiciens et aux traditions qu'elle prétend illustrer.

Un exemple servira à éclairer le lecteur: La première plage du CD, *Musique Royale*, qui dure plus de 16 minutes, est intitulée «Satouka». La deuxième plage, qui dure plus de 7 minutes est, quant à elle, intitulée «Boung Soung»[1].

Or pour tout connaisseur de la musique *pinpeat* cambodgienne, l'erreur est flagrante à la première écoute. C'est la plage initiale qui aurait dû s'intituler *Buong Suong*. Il s'agit en effet d'une suite de pièces qui accompagne la danse de ce nom, telle qu'elle est en général exécutée de nos jours (Brunet en a enregistré une autre, bien plus longue, en 1970[2]). Après le morceau *Sathukar* («musique pour le rite de la bénédiction») qui ouvre chaque exécution de musique *pinpeat*, «correctement» mise par les musiciens au début du disque – et qui dure à peu près une minute – vient, sans solution de continuité, comme le veut l'usage, la suite *Buong Suong* constituée par le chant éponyme et des pièces instrumentales *Sarama*, *Rev* et *Lea*. Sans naturellement s'attendre à une information aussi détaillée, le fait est que cette erreur initiale implique ensuite un décalage des titres de tous les morceaux suivants. La seconde pièce, donnée pour *Buong Suong* par exemple, est en fait un chant *Sakrava*, dédié à la lune.

La même désinvolture se retrouve dans les notes du second CD, consacré à la musique populaire. Les titres des plages se réfèrent tantôt à des genres («Tjikey»-«Skor chayam») tantôt à des morceaux spécifiques. Mais, à part l'appellation vague de «musique populaire», rien ne permet à l'auditeur de se faire une idée des différences (sociales, culturelles, rituelles) parfois très marquées qui sous-tendent ces documents sonores. Autre exemple, «Homron», titre d'une pièce traduite par «salle de répétition»: ce morceau, *Hom Rong*, aussi bien dans le genre *Yike* que dans le

---

1 Sans entrer ici dans la vieille et complexe question de la transcription (ou translittération) de l'alphabet khmer, il convient cependant de remarquer que les transcriptions de Jouffa ne tiennent pas compte des conventions généralement acceptées et sont pour le moins approximatives, quand elles ne sont pas carrément fausses. Par exemple le terme Buong Suong (prière) est transcrit comme Boung Soung, en inversant les voyelles «uo», «ou».

2 *Royal Music of Cambodia*, (1970). Recordings by Jacques Brunet. Unesco Collection «Musical Sources» Philips 6586-002.

genre plus vaste et plus important de la musique de mariage, est un morceau par lequel les musiciens saluent les ancêtres et invoquent leur protection. *Hom Rong* doit en réalité se traduire par «musique de sacralisation» du lieu où se déroule un spectacle ou une cérémonie.

Il faut maintenant faire une remarque d'ordre plus général sur la notice; elle concerne l'attitude à l'égard du Cambodge et en particulier une sorte d'évaluation «exotique» des terribles événements de l'histoire récente du pays. Jouffa écrit que «La plupart des instruments de musique ont disparu et presque tous les musiciens ont été tués pendant le régime des Khmers rouges. Seuls quelques survivants multi-instrumentistes ont pu préserver leur art et l'enseigner à de jeunes disciples afin que l'âme du peuple cambodgien renaisse. Ces jeunes musiciens n'avaient encore pu être enregistrés» (p. 13). Or qui connaît la situation cambodgienne sait bien qu'il n'en va pas exactement ainsi. Le tableau est bien plus complexe et les difficultés de la musique traditionnelle ne sont pas toutes imputables aux quatre années des Khmer rouges. De cet horrible génocide, il subsiste certainement de profondes blessures. Mais on devrait peut-être mieux souligner la capacité de réaction et de reconstruction de la musique (et de la culture) khmère après ces années terribles, et lui faire plus confiance. Plutôt que de répéter que le chercheur de service a «déterré» les ultimes survivants, on pourrait rappeler que les musiciens du Ballet Royal ont effectués des tournées en Europe, aux Etats Unis et au Japon et que la troupe du Théâtre National était déjà reconstituée dès le début des années quatre-vingt; que presque chaque village possède son orchestre qui joue dans les pagodes et qu'il reste encore des maîtres, même si beaucoup d'entre eux sont morts ou se sont vus contraints d'émigrer pendant les années de Pol Pot et celles qui suivirent immédiatement. En somme, sans méconnaître la tragédie cambodgienne, il eût fallu expliquer la situation présente, non seulement à la lumière de cette tragédie, mais aussi sur la base de ce qui s'est passé dans les vingt années qui l'ont suivie.

Ces réflexions vont, en fait, au delà du cas spécifique des CD dont il est question ici, même si elles ont été inspirées par cette production, où des enregistrements de bonne qualité sont accompagnés par une information déficiente. Ce sont des questions qui devraient interpeller toute personne qui, comme l'ethnomusicologue ou le chasseur de sons, travaille dans le domaine de la médiation interculturelle; des questions qui devraient faire réfléchir aux limites, s'il y en a, au delà desquelles leur travail finit par faire du tort aux documents publiés plutôt que de les mettre en valeur. On sait donc gré à Jouffa d'avoir produit de beaux enregistrements d'une musique bien jouée, mais aussi de nous avoir donné l'occasion d'expliciter certains aspects cruciaux de notre travail, toujours plus délicat à cette époque de grande circulation et de commercialisation des musiques du monde.

Giovanni Giuriati

Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh

Romania. World Library of Folk and Primitive Music. Compilé et édité par Alan Lomax, vol. XVII. Rounder Records ROUN 1759 (2001). Enregistrements choisis dans les archives de l'Institut de Folklore de Bucarest par Tiberiu Alexandru. Livret (en anglais): Tiberiu Alexandru et Speranţa Rădulescu.

Depuis quelques années, l'ensemble de la «Columbia World Library of Folk and Primitive Music» est en passe d'être réédité. Sept disques l'ont été pour le moment, celui-ci étant l'un des plus récents. Initialement paru en 1963 sous le titre *The Folk Music of Rumania* (Columbia KL 5799), il avait rapidement gagné une certaine notoriété, mais s'était retranché depuis au fond de quelques rares discothèques. Il s'agit d'une compilation «panoramique», dont l'objectif est de permettre «un tour d'horizon de la musique paysanne roumaine, représentatif de toutes les aires culturelles, catégories musicales et styles historiques et régionaux» (préface de la seconde édition). Destinée à un large public, elle constitue une introduction remarquable par la valeur documentaire et (parfois) esthétique de ses enregistrements, accompagnés d'un livret concis mais informatif.

La sélection initiale a été choisie dans le fonds de l'Institut de Folklore de Bucarest par Tiberiu Alexandru, à la demande d'Alan Lomax. Soit dit en passant, on chercherait vainement le nom de ce dernier à la page «crédits» en fin du livret: si la plupart des compilations de la collection bénéficient de sa contribution à la notice et éventuellement aux enregistrements, ce n'est manifestement pas le cas de celle-ci. La plupart des pièces ont été recueillies par différents chercheurs dans les années 50, avec deux exceptions notables, enregistrées par Constantin Brăiloiu en 1934 et 1936 (plages 14 et 32). Une partie de la sélection fut publiée sur le 33 tours, accompagnée d'une «introduction à la musique populaire roumaine» par Tiberiu Alexandru, qui signait également le commentaire des plages.

Cette réédition, dont le maître d'œuvre est Speranţa Rădulescu, introduit plusieurs changements. Cinq pièces du 33 tours, jouées par des ensembles folkloriques, ont été remplacées par cinq autres, plus «traditionnelles», également issues de la sélection envoyée à Lomax par Alexandru. Une très belle ballade (*Iovan Iorgovan*, plage 3), dont seul un extrait figurait sur le 33 tours, est ici présentée en entier. Enfin, l'ordre des plages a été légèrement modifié et le livret a été revu et complété.

Il s'ouvre à présent sur une «préface à la seconde édition» (4 p.) par Speranţa Rădulescu, qui commente le disque d'origine et les changements survenus lors de sa réédition. Suit l'«introduction» de Tiberiu Alexandru (2 p.), telle qu'elle figurait sur le 33 tours. Il s'agit essentiellement d'une description des catégories dans lesquelles les enregistrements sont classés, et sur lesquelles il nous faudra revenir dans un instant. Enfin, le commentaire des plages (18 p.) est celui de l'original, revu et augmenté par la rééditrice. Outre les informations indispensables (nom des interprètes, date de l'enregistrement, etc.), il resitue brièvement chaque pièce dans son contexte géographique et historique, en attirant l'attention sur ses caractéristiques les plus saillantes. Le commentaire des plages s'achève souvent par une brève présentation des interprètes, ce qui permet d'éviter l'impression d'anonymat fréquente sur d'autres compilations. Ce faisant, le livret parvient à rester concis, tout en échappant aux simplifications abusives. Le cas échéant, les textes sont transcrits en

roumain et en anglais. Des photos aèrent la lecture et une carte des enregistrements permet de localiser rapidement leur provenance.

Les plages sont groupées en huit sections: «ouverture», «musique rituelle», «musique de danse», «répertoire pastoral», «*doine* (chants longs)», «ballades et chants épiques», «chants lyriques», «*lăutari* (musiciens professionnels, urbains ou ruraux)». Cette présentation est risquée et suscite inévitablement des questions. Par exemple: pourquoi toutes les pièces jouées par des *lăutari* ne sont-elles pas regroupées dans la section qui leur est consacrée (on en trouve également parmi les «chants rituels», les «danses» et les «ballades») ? Pourquoi une catégorie «musique pastorale», qui comprend une seule pièce (l'histoire du «berger qui a perdu ses moutons»), jouée qui plus est par un prêtre ? Quant à la section «ouverture», où trône un unique «signal de printemps» joué au *tulnic* (sorte de cor des alpes), sa fonction est éventuellement esthétique mais il eût sans doute été plus clair de l'inclure dans le «répertoire pastoral», dont elle est un exemple légitime. Au-delà de ces incohérences, le découpage est gênant car il tend à présenter ces catégories comme des répertoires aux frontières bien établies, ce qui n'est vraiment le cas ni pour les chercheurs ni pour les musiciens. Il est vrai que, «ouverture» mise à part, ce classement n'est pas une innovation du disque. Il est fréquent dans la littérature de spécialité de l'époque et n'est d'ailleurs pas dénué d'une certaine pertinence. On aurait simplement apprécié une définition plus approfondie et peut-être un commentaire, l'introduction de Tiberiu Alexandru étant plutôt laconique à son sujet.

Les trente-cinq enregistrements proviennent de l'ensemble du territoire, illustrent les principaux styles musicaux et offrent un panorama organologique très complet. L'objectif du disque est donc atteint. Toutefois, la musique des minorités ethniques reste dans l'ombre, ce en quoi le titre est quelque peu trompeur. On peut cependant atténuer cette critique pour un disque conçu dans les années 60, d'autant plus que la préface de la réédition prévient le lecteur de cette restriction. Une autre pratique courante à l'époque était de couper les pièces dont on pensait qu'elles risquaient de lasser l'auditeur. C'est pour cela que douze des enregistrements ne sont présentés qu'à titre d'extrait, ce qui est certes un peu frustrant mais reste dans des proportions tolérables. Le choix des pièces a clairement été guidé par des considérations esthétiques et plusieurs musiciens hors pair figurent ainsi sur la compilation. On les remarque à l'écoute, mais également à la lecture du livret qui mentionne, le cas échéant, le caractère exceptionnel de leurs aptitudes. Les quelques «remaniements» folkloriques – plutôt bien choisis d'ailleurs – sont également repérés dans le texte. Leur présence s'explique par la volonté panoramique du disque (sans eux le tableau eût été incomplet), mais leur proportion élevée sur le 33 tours était également due aux contraintes idéologiques de l'époque et elle a été réduite sur le CD. Au final, le disque laisse une impression variée, multicolore, abordant parfois des genres rarement entendus ailleurs.

On remarque par exemple le chant «de passage» (*de petrecut*, plage 8), destiné à accompagner les morts vers l'autre monde. Deux chœurs féminins chantent en antiphonie. Chacun s'élève et retombe doucement sur la tonique, la prolongeant en guise de bourdon pour l'autre. C'est l'un des seuls exemples de polyphonie – plus précisément de tuilage – dans le chant roumain. Celle-ci est fréquente par contre

chez les Aroumains, une population roumanophone disséminée entre l'Albanie et la Mer Noire, d'où provient le chant de la plage 31. Il est remarquable d'ailleurs que cette communauté soit représentée sur le disque, car elle est absente de la plupart des autres compilations de musique roumaine.

La *doina* du pays de l'Oaş (plage 18) est quant à elle un bel exemple du genre décrit sous le nom de *horă lungă* («chant long») par Béla Bartók (*Rumanian Folk Music,* vols II et V. La Haye, 1967-73). Chaque vers, chanté *recto tono* sur la note la plus haute, est suivi d'une longue descente mélismatique. Celle-ci est ornée et rythmée grâce à une technique vocale caractéristique, une sorte de coup de glotte qui peut être plus ou moins marqué.

La «suite de *danţ* pour danser» (plage 14), enregistrée par Constantin Brăiloiu, illustre elle aussi un genre très particulier, circonscrit à une petite région du nord de la Roumanie (le Pays de l'*Oaş*). Plus que les deux violons qui accompagnent la fête, ce sont les «hurlements» (*ţîpurîturi*) des danseurs qui retiennent ici l'attention. Ils ne s'alignent pas vraiment sur la pulsation, leur échelle reste floue, mais ils jouent néanmoins un rôle central dans ce répertoire, influant par exemple sur l'accordage des violons[1].

Le disque présente aussi certains instruments rarement entendus ailleurs, comme la *tilinca* (plage 10), qui est une longue flûte sans conduit ni trou de jeu (un simple tuyau, en somme). On la trouve parfois sous sa forme «domestiquée» – avec un conduit qui facilite l'insufflation – mais peu de musiciens sont capables de maîtriser celle qui est jouée ici.

Enfin, on notera plusieurs pièces qui apparaissent également sur d'autres disques, mais figurent sur celui-ci dans des interprétations particulièrement savoureuses. C'est le cas par exemple du «chant de la mariée» (plage 9), qui est un «classique» du rituel de mariage, et des compilations de musique roumaine. Interprété par un excellent chanteur, accompagné par un *ţambal* (petit cymbalum) et un violon, il illustre admirablement le style des *lăutari* de Clejani, bien avant qu'ils ne deviennent célèbres sous le nom de «Taraf de haïdouks».

Cette compilation contient de nombreux enregistrements remarquables, qu'on pourrait commenter pendant longtemps. Le disque et son livret sont en cela une réussite car, loin de simplifier la présentation, ils ouvrent sans cesse de nouvelles perspectives. Certains genres sont devenus rares de nos jours, d'autres se sont modifiés, mais ce tour d'horizon reste pour les néophytes une excellente introduction à la musique roumaine et pour les autres, un rappel peut-être utile de sa richesse et de sa variété passées.

Victor A. Stoichiţă

[1] Cf. Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranţa Rădulescu: *A tue-tête*. Nanterre: Société d'ethnologie, 2002.

Madagascar. L'art de la valiha. Enregistrements, notice, photographies (1999): Jobonina Montoya-Razafindrakoto. 1 CD (53'63) Arion / Collection « l'Art de... » ARN 60521, 2000.

La cithare tubulaire comprend deux catégories: le type idiocorde, dont les cordes sont découpées à même le tuyau et soulevées par de petits chevalets, et le type hétérocorde, dont les cordes indépendantes sont fixées au tuyau. On distingue généralement trois modes de jeu: cordes pincées avec les doigts comme sur la cithare de Nouvelle-Zélande; cordes frappées avec une baguette comme celle de la minorité Zhang en Chine du Sud; cordes frottées avec un archet comme celle de Yougoslavie.

Les *valiha* fabriquées en Imerina, région située au centre de Madagascar, ont une trentaine d'appellations locales et un riche répertoire. Dans le présent enregistrement, les *valiha* en Imerina sont fabriquées en bambou, exceptées celles des plages 12 (en tôle) et 13 (en bois). Ces *valiha*, de facture ancienne ou moderne, sont des instruments de concert mesurant un mètre de long, pourvues de seize à dix-huit cordes et accordées principalement en diatonique, à l'exception de celles utilisées en plages 12 et 13. Les cordes, généralement pincées, sont exceptionnellement frappées en plages 10, 11 et 12.

Selon Jobonina Montoya-Razafindrakoto, la *valiha*, vraisemblablement originaire d'Asie du Sud-Est, a été introduite à Madagascar au début du premier millénaire. D'abord instrument de culte, puis instrument de la Cour, il est devenu aujourd'hui l'un des instruments de musique les plus courants à Madagascar. Son répertoire, caractérisé par une importante étendue sonore, une prédominance rythmique et une mise en valeur des effets de timbres, est en constante évolution. Bien que l'apprentissage traditionnel de la *valiha* se fasse oralement, les musiciens utilisent de plus en plus une notation comme aide-mémoire.

Ce CD, anthologie de la cithare tubulaire malgache en Imerina, présente seize pièces traditionnelles et compositions, interprétées en solo ou en trio par trois éminents musiciens: Sylvestre Randafison (72 ans), Ranaivovololona Ratovonirina (53 ans) et Doné Randrianantoanina (42 ans). La sensibilité et la personnalité propres à chaque musicien sont bien exprimées. La qualité d'exécution est remarquable, notamment la virtuosité de Ratovonirina dans les plages 10, 11 et 12. Les trios de *valiha* plages 1, 15 et 16 créent une atmosphère particulièrement malgache et illustrent le retour de l'instrument vers une musique d'ensemble de *valiha*.

La *valiha* et son répertoire, symboles d'une identité culturelle malgache, ont une valeur artistique qui mérite d'être mieux connue à travers le monde.

Cheng Shui-Cheng

Guinée: autour de Mamady Keïta

Mamady Keïta: Balandugu kan. Enregistrements (1999): Lou et Claude Flagel, Hugues Deschaux; texte (bilingue français/anglais): Lou et Claude Flagel. 2 CD Fonti Musicali fmd 218, 2000.

Mamady Keïta: Mamady lèè. Enregistrements (2001): Lou et Claude Flagel; texte (bilingue français/anglais): Lou et Claude Flagel. 1 CD Fonti Musicali fmd 221, 2001.

Mamady Keïta: rythmes traditionnels du Mandingue. Vol. 1 «débutants», vol. 2 «moyens» et vol. 3 «avancés». Réalisation: Yukiki Takahashi; 3 cassettes vidéos VHS Stéréo, coproduction Tam Tam Mandingue – Sponichi TV Co. LTD, Japon, 2000/2001.

Uschi BILLMEIER: *Mamady Keïta: une vie pour le djembé. Rythmes traditionnels des Malinké.*
Engerda: Arun, 1999. 190 pages, textes en allemand, français et anglais, illustrations et photographies en noir et blanc, analyse rythmique de 61 rythmes traditionnels et modernes sous formes de partitions, bibliographie, discographie sélective, 1 CD de 84 plages recouvrant 21 rythmes, enregistrements: Lou et Claude Flagel, Fonti Musicali, 1999.

Le personnage de Mamady Keïta n'est plus à présenter aux amateurs de musiques traditionnelles d'Afrique de l'Ouest: ancien soliste, puis directeur technique du ballet national Djoliba de la République de Guinée jusqu'en 1984, rendu célèbre auprès du grand public grâce au film *Djembéfola* consacré par Laurent Chevallier à son retour au village, en Haute-Guinée, après 26 ans d'absence, il est aujourd'hui le plus médiatique des virtuoses du tambour djembé[1], auteur de CD qui font références en matière de percussion malinké et fondateur à Bruxelles d'une école internationale désormais représentée dans au moins sept pays, dont la Belgique, la France, la Suisse, l'Allemagne, les Etats-Unis et le Japon. Son extraordinaire sens de la pédagogie a fait de lui le premier ambassadeur de la culture du djembé au monde, unanimement reconnu tant par ses pairs percussionnistes traditionnels africains que par les stars des expressions les plus modernes des musiques d'Afrique de l'Ouest.

Depuis son premier CD enregistré à Bruxelles par Lou et Claude Flagel, sa collaboration avec le label belge Fonti Musicali n'a cessé de s'enrichir de nouveaux CD (en moyenne, une publication tous les deux ans!), certains réalisés entièrement en

[1] Le mot «djembé» fait aujourd'hui partie du dictionnaire français: son orthographe dans les diverses langues européennes a été très contestée, mais l'appellation francophone est aujourd'hui tellement répandue internationalement que dans son livre, Uschi Billmeier l'a conservée dans le texte original allemand et sa traduction française. Au moment de transcrire les noms de différents rythmes traditionnels, elle passe pourtant d'une orthographe à l'autre, optant tantôt pour une écriture de type francophone (*dallah, kassa, mendiani*...), tantôt pour une écriture plus compatible avec les transcriptions malinké et bambara (*kuku, makru*...). Rappelons qu'au Mali, l'alphabet pour la transcription des langues nationales a été fixé par le décret n.159 du 19 juillet 1982: si l'on se réfère à ce document essentiel, on devrait écrire *jembe, kasa, menjani*, etc. Tant qu'à choisir une orthographe unique pour plusieurs langues, l'orthographe mandingue aurait sans doute été plus conforme aux sensibilités africaines et à leur besoin de reconnaissance identitaire.

studio et consacrés au travail mené par l'artiste guinéen avec son groupe Sewa Kan, basé lui aussi à Bruxelles, les autres dédiés aux musiques traditionnelles malinké et enregistrés en plein air en Guinée. C'est des deux plus récents parmi ces derniers qu'il est ici question, dans la mesure où ils méritent largement leur place parmi les publications ethnomusicologiques consacrées à la culture des Malinké.

Balandugu kan, tout particulièrement, est dédié aux musiques de Haute Guinée. Autour de Mamady Keïta, l'enfant chéri du village, on y entend les batteurs traditionnels de la région, les chants et les jeux rythmiques des jeunes filles, les trompes et tous les tambours tels qu'ils sont aujourd'hui encore joués dans les fêtes traditionnelles de cette partie très reculée du Wassolon, à la frontière du Mali. Les trois dernières plages du second CD sont consacrées à la musique de la confrérie des chasseurs et au répertoire de ses griots, les *serewa:* les harpes-luths *donso koni* et les racleurs *karinian* prennent alors la place des percussions frappées, ponctués ici et là par la détonation d'un fusil. La musique est très brute, à peine arrangée pour les besoins du disque, mais complètement fidèle à elle-même et aux traditions populaires du village: tout a été enregistré en moins de quinze jours, mais quinze jours de fêtes et de réjouissances en l'honneur du retour du *djembéfola* prodige. Le tout est admirablement bien servi par une prise de son irréprochable et un livret à la fois sobre et très riche: pas de commentaire inutile, mais les traductions de tous les chants ainsi qu'une bonne mise en situation, grâce notamment à de superbes photographies en couleurs. Le titre le dit bien: c'est ici avant tout le «son» de Balandugu et, à travers lui, celui des villages malinké de Haute Guinée, que Mamady Keïta a voulu restituer dans toute son originalité. En ce sens, la démarche est pleinement réussie: plus qu'à l'œuvre particulière d'un artiste, elle permet d'accéder à l'expression authentique de toute une communauté.

C'est à coup sûr ce même souci d'authenticité qui a poussé Mamady Keïta a enregistrer son dernier opus, *Mamady lèè*, non pas dans un studio, mais en plein air dans sa propre cour à Conakry, dans la continuité d'un précédent double CD publié en 1995 sous le titre *Mögöbalu*: on y entendait plusieurs *jeli musolu*, les griottes malinké spécialisées dans l'art du chant de louange, ainsi que quelques batteurs de légende, les fameux Famoudou Konaté et Fadouba Oularé. Cette fois encore, la batterie de tambours *dunun* est irréprochable, menée au *sangban* («le cœur du rythme», nous dit Mamady Keïta) par Sékou Konaté, le propre fils de Famoudou Konaté, dans la plus grande tradition des malinké Hamanah (région de Kouroussa). Les différentes variantes du rythme *dunumba*, joué pour la fameuse danse des «hommes forts» du Hamanah, sont ici particulièrement mises en valeur et méritent à elles seules l'attention de tout amateur de musique traditionnelle malinké. Mais dans ce nouveau CD comme dans *Mögöbalu*, à l'exception de la dernière plage consacrée au répertoire pour *gongoma*, genre de grosse sanza de la petite côte de Guinée, et à la différence de ce qu'on a pu entendre de Balandugu, il n'y a pas d'autre voix que celles des griottes. Là aussi, Mamady a choisi ses chanteuses parmi les plus authentiques interprètes du répertoire traditionnel et c'est heureux, mais du fait de l'absence de véritable public, on perd pourtant un peu de cette sensation d'enthousiasme communautaire et de spontanéité qui fait le charme des musiques villageoises. A défaut de reconstituer l'atmosphère de la fête traditionnelle mandingue, le mixage a

de la peine à mettre l'auditeur au centre de l'événement. Le livret est toujours aussi riche, avec traductions des chants et photos en couleurs, mais celles-ci ne sont plus de la même qualité: on sent la mise à plat d'images vidéo numériques. Sans être très graves, ces éléments, qui sont tout de même plus que des détails, enlèvent un peu de sa force à la démarche pourtant méritoire de l'artiste: une fois encore, il s'agit évidemment ici de graver un moment de l'évolution du répertoire pour djembé et des traditions musicales malinké. A une époque où l'immense majorité des jeunes batteurs cherchent surtout à s'imposer par la force, la vitesse et la virtuosité, Mamady Keïta joue la carte de l'équilibre rythmique et de la tradition remise dans son contexte: c'est un cadeau pour la nouvelle génération des *djembéfola*, qui a le plus souvent grandi en ville et qui ne connaît alors du répertoire que ce que l'on joue dans les fêtes urbaines ou dans les ballets.

Ce même souci de préservation de la tradition du djembé et de son répertoire traditionnel villageois traverse tout le livre de Ueschi Billmeier et les cassettes vidéo de Yukiko Takahashi. Mais là, c'est très clair: c'est la culture et la pédagogie de Mamady Keïta qui sont mises en avant, plus que sa virtuosité ou sa propre recherche musicale. Dans les deux cas, CD d'accompagnement du livre et vidéos, le maître du djembé pratique la même démarche, entouré par son groupe Sewa Kan: enregistrement séparé de chaque tambour constituant la polyrythmie, puis association successive de toutes les parties, pour terminer par un échantillon du rythme complet, avec solo. Cela s'adresse évidemment d'abord à des musiciens engagés dans l'apprentissage de l'instrument, mais le matériel est d'une telle qualité, présenté ici avec une telle évidente justesse, qu'on ne peut qu'impérativement conseiller à tout chercheur et tout passionné de culture mandingue d'y accorder toute son attention. Si, comme le dit Mamady Keïta lui-même, les rythmes traditionnels n'appartiennent à personne en particulier, son propre sens de l'analyse rythmique et son souci de synthèse sont d'une rare qualité: cela lui a d'ailleurs valu d'être très souvent plagié par de nombreux auteurs de méthodes de djembé, bien plus soucieux de leurs intérêts financiers et de la reconnaissance de leur ego que de la préservation des traditions mandingues. Le tort est aujourd'hui réparé: ces méthodes complémentaires, la télévisuelle en trois volumes et le livre-CD, sont tout simplement des sommes incontournables, et qui plus est, dans le cas du livre d'Ueschi Billmeier, d'un accès facile même pour les personnes qui ne maîtrisent pas le solfège. La notation est délibérément simple, mais très efficace, entièrement axée sur la mise en valeur des cellules rythmiques qui, en se répétant et se croisant selon leurs propres cycles, engendrent le rythme traditionnel malinké.

Seule ombre à ce tableau: si les témoignages de Mamady Keïta cités par Ueschi Billmeier reflètent toute la richesse de la culture du *djembéfola*, et présentent l'intérêt d'apporter un bel éclairage sur un moment important de l'histoire culturelle de la Guinée, si l'analyse de plus de 60 polyrythmies par le biais des partitions et de la description du contexte traditionnel dans lequel ils sont joués mérite tous les éloges, il n'en va malheureusement pas de même des paragraphes dus à la seule plume de la percussionniste allemande: le contenu ethnomusicologique est maigre, partial, et dénote de sérieuses lacunes par rapport à l'approche culturelle des Malinké. S'appuyant essentiellement sur les informations du journaliste guinéen

Sékou Saramady Kourouma, Ueschi Billmeier ne parvient pas à prendre de distance, ni par rapport à ce matériel de base, ni même par rapport au propos de Mamady Keïta : ses deux chapitres sur l'histoire des Malinké et sur le système social et la religion sont nettement insuffisants et révèlent une réelle méconnaissance, à la fois de la réalité sur le terrain et de la littérature historique et ethnographique consacrée aux Malinké. La présentation de la hiérarchie sociale, par exemple, laisse transparaître une perception très ethnocentrique de la culture mandingue.

Le paragraphe consacré aux griots, personnages évidemment essentiels dans la transmission des traditions historiques des Malinké, s'en tient à des lieux communs plutôt inconsistants et n'aborde pas la question de la maîtrise de la parole, pourtant capitale et identitaire. Même remarque pour la présentation de la religion : l'auteur ne distingue pas vraiment les énormes différences entre les régions, les ethnies, leur développement historique, les étapes successives de l'islamisation de l'Afrique de l'Ouest : elle ne mesure visiblement pas le rôle parfois très répressif et contraignant qu'ont pu jouer (et que jouent parfois encore) les prosélytes de la religion musulmane sur les traditions animistes. Le manque de références francophones dans la bibliographie est à cet égard tout à fait révélateur : c'est d'autant plus étonnant que le français reste une des langues officielles de la Guinée et la langue d'adoption de Mamady Keïta lui-même. Au lecteur intéressé par ces aspects effectivement très importants pour la compréhension du contexte culturel dans lequel s'épanouissent les traditions musicales malinké, on ne peut que conseiller de prêter une attention particulière aux écrits de Youssouf Tata Cissé, Germaine Dieterlen, Charles Monteil, Claude Meillassoux ou Gilbert Rouget, pour n'en nommer que quelques-uns.

Ces considérations culturelles ne suffisent heureusement pas à détourner le lecteur de la vraie vocation de l'ouvrage : faire partager pour la première fois par écrit, au travers de la transcription et de l'analyse des rythmes, le regard d'un maître de la tradition du djembé sur son propre patrimoine. Dans ce domaine, encore une fois, le travail est tout simplement incontournable, irréprochable tant dans sa forme que dans la matière musicale décrite. A mettre donc entre toutes les mains, malgré les quelques réserves émises plus haut !

Vincent Zanetti

Références

ROUGET Gilbert
1999 *Guinée : Musique des Malinké.* Enregistrements et textes de Gilbert Rouget. Livret bilingue français / anglais de 100 pages. 1 CD Le Chant du Monde CNR 2741112. Réédition revue et augmentée des 2 disques LP : *Musique d'Afrique Occidentale* et *Musique malinké de Guinée*, publiés chez Vogue et 1954 et 1972.

KONATE Famoudou
1991 *Rythmen des Malinke, Guinea.* 1 CD Museum Collection Berlin CD 18.
1998 *Guinée : percussions et chants malinké.* 1 CD Buda 92727-2

ZANETTI Vincent
1996 « De la place du village aux scènes internationales ; l'évolution du jembe et de son répertoire », *Cahiers de musiques traditionnelles 9*, « Nouveaux enjeux » : 167-188.
1999 « Les maîtres du jembe – Entretiens avec Fadouba Oularé, Famoudou Konaté, Mamady Keïta et Soungalo Coulibaly », *Cahiers de musiques traditionnelles 12*, « Noter la musique » : 174-195.

Uruguay: Tambores del candombe. Réalisation: Mirtha Pozzi et Pablo Cueco. Enregistrements réalisés en janvier 1999 par Pablo Cueco, Montevideo; mastering: Thierry Balasse; textes: Gustavo Goldman, Eduardo Galeano et Luís Ferreira; photos: Nibya et Mirtha Pozzi; traduction française: Mirtha Pozzi; traduction anglaise: Dominique Bach. 1 CD Buda Records, coll Musique du Monde, 92745-2, 2000.

Avec ce CD, dont il faut d'ores et déjà souligner l'importance documentaire et la qualité sonore, c'est une grave lacune discographique dans le domaine des traditions musicales afro-américaines qui vient enfin d'être comblée. Les treize plages et les soixante minutes de musique présentent sans aucune concession une série d'interprétations du *toque de candombe* afro-uruguayen. La sortie du présent disque représente d'ailleurs une première à ce jour, puisqu'il s'agit de l'unique CD entièrement dédié au jeu de ces percussions.

Le terme *candombe* englobe diverses expressions culturelles et musicales. Il fait d'abord référence à la polyrythmie que produisent les *tamboriles* ou *tambores* et qui est l'objet de ce disque. Cette polyrythmie s'obtient grâce au jeu particulier d'au minimum trois tambours: le *chico,* au timbre aigu et au motif répétitif; le *repique*, au timbre plus grave qui joue le rôle d'improvisateur; le *piano,* tambour basse répétant un schéma propre, mais jouant également un rôle improvisateur et organisateur du groupe. La richesse rythmique se retrouve spécialement dans les possibilités de dialogue basées sur les improvisations et les «*appels*» de chacun. Ces dialogues se multiplient par autant de percussions qu'un groupe en pourra réunir. Ces groupes ou *cuerdas* se réunissent dans de nombreux quartiers de la ville de Montevideo, généralement en fin de semaine et les jours fériés. Les groupes, qui peuvent atteindre plusieurs dizaines de tambours, défilent suivis du public dans les rues en des processions festives appelées *llamadas*[1]. Cette tradition urbaine, multiethnique et populaire, aujourd'hui centenaire, prend racine au XIX[e] siècle, lorsque les rituels des *Nations africaines* de Montevideo culminaient en *candombes.* A cette époque, ces derniers désignaient les cultes religieux, fêtes et autres célébrations auxquelles prenait part la population afro-montévidéenne. Parmi les plus prestigieuses, citons le Couronnement des Rois Congos et l'Épiphanie qui célébrait l'image de *San Baltazar*[2]. Ces cérémonies peuvent être assimilées aux rituels des *Congadas* et *Folia de Reis,* que l'on observe aujourd'hui notamment dans la communauté religieuse afro-brésilienne des *Arturos*, dans les Minas Gerais. En Uruguay, ces pratiques rituelles ont peu à peu laissé la place à des activités profanes qui s'inscrivaient au sein du cycle du carnaval: l'idéologie dominante du Progrès a peut-être vu là le moyen de «digérer» sa population noire et sa culture particulière, de la rendre «acceptable». Ce sont les défilés carnavalesques des

[1] Bien que ce phénomène s'observe aujourd'hui dans tout le pays, c'est à Montevideo, son lieu d'origine, qu'il est le plus implanté.

[2] Le grand musicologue uruguayen Lauro Ayestarán décrit ces cérémonies dans le chapitre «La Música Negra» de son œuvre majeure *La Música en el Uruguay, vol. 1* (1953), sorte d'encyclopédie de l'histoire et des pratiques musicales du pays qu'il n'a jamais pu achever. Voir aussi Gustavo Goldman, *Salve Baltazar! La fiesta de Reyes en el barrio Sur de Montevideo,* Montevideo: Escuela Universitaria de Música, 1997.

Sociedades de Negros y Lubolos[3] qui ont donné à la fin du XIX[e] siècle la configuration actuelle des *llamadas.* Aujourd'hui, le carnaval de Montevideo comporte, en plus d'un grand défilé de *llamadas*, une compétition de groupes scéniques de *candombe* (appelés *comparsas*), qui présentent un spectacle de type musico-théâtral. Bien que le carnaval et son défilé soient perçus comme le point culminant de l'expression du *candombe*, les défilés spontanés, populaires et hors circuit commercial ayant lieu tout le reste de l'année sont considérés comme les plus «authentiques», en particulier par la communauté afro-uruguayenne[4]. C'est le reflet de ces dernières pratiques et leur musique que ce disque nous propose d'explorer.

L'auditeur se voit présenter les trois styles principaux de *toque de candombe* qui correspondent aux types d'interprétation traditionnels des quartiers *Palermo* (ou *toque Ansina*), *Sur* (ou *toque Cuareim*) et *Cordón* (ou *toque Gaboto*)[5]. La plage 1 nous plonge directement dans le vif du sujet. Dans un style très «live», le groupe C 1080 nous interprète un *candombe* dans le plus pur style *Cuareim,* caractérisé par son tempo plutôt lent et son jeu de *piano.* Les neuf tambours enregistrés en plein air, les dialogues entre tambours basse et solistes et les voix des musiciens audibles durant la performance traduisent assez bien l'ambiance d'une *llamada* dans son vrai contexte qu'est la rue. On retrouve le même groupe sur les plages 4, 5, 6, 9 et 13. La plage 4 a de singulier que *la cuerda* s'arrête en cours d'interprétation pour laisser jouer les différents tambours à tour de rôle, afin de «présenter», de manière plutôt didactique, leurs comportements rythmiques particuliers. Nous assistons ensuite, sur les plages 5 et 6, à une interprétation des vétérans du groupe, puis à la réponse des jeunes générations. On appréciera volontiers cette joute entre tradition et modernité... Le style *Ansina*, au tempo plus rapide et jeu de *piano* plus enlevé, est interprété par un trio (composition de base). Ce dernier apparaît sur les plages 2, 7 et 11. Notre attention se portera tout particulièrement sur la plage 7 dont l'exécution instrumentale et les improvisations de *repique* de Sergio Ortuño atteignent des sommets de virtuosité. La variante stylistique du quartier de *Cordón,* qui se caractérise par un jeu similaire à celui du quartier Palermo, mais au tempo plus rapide et avec des nuances dans le jeu du *piano*, est également présentée par un trio[6]. Celui-ci nous «assène» des *candombes* très (trop ?) rapides, mais puissants, dont on relèvera l'inventivité de certains appels (plage 3). Une exception cependant : la plage10 nous présente un *toque* ralenti qui, bien qu'il soit court, nous permet de distinguer clairement le jeu de chaque exécutant. Tous les morceaux sont improvisés.

---

[3] Sociétés carnavalesques, héritières tardives des *Nations* des esclaves et de leurs descendants.

[4] Il convient d'ajouter qu'une dernière expression porte le sceau de *candombe*: il s'agit d'un genre musical très vaste et mal défini, sorte de fusion entre le rythme des *tambores* et n'importe quel autre genre musical, comme le jazz, le rock, la cumbia, le reggae etc.

[5] Entre parenthèse les noms populairement donnés aux différents types d'interprétation. Ces dénominations correspondent aux noms des rues dans lesquelles se trouvaient les *conventillos* (équivalents des *solares* de La Havane) dans les quartiers mentionnés et qui comptaient une forte population afro-uruguayenne, représentant des hauts lieux de socialisation noire. Les plus célèbres étant *Ansina* et le *Medio Mundo* de la rue *Cuareim.*

[6] La question des variantes stylistiques est sujette à controverses : d'aucuns prétendent qu'il n'y aurait en fait que deux styles de *candombe, Cuareim* et *Ansina* (dont découleraient toutes les autres formes d'interprétation) et que celui dont il est question ici ne serait qu'une variante du style *Ansina.*

Il convient tout de même de commenter brièvement le choix des musiciens. Toute parution de disque de musique traditionnelle se devrait d'être légitimée par la participation de musiciens dont le savoir est reconnu et accepté comme traditionnel à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté. Dans le cas présent, la grande concurrence entre les différents groupes et chefs de groupes ne pouvait en aucun cas créer l'unanimité dans la sélection des musiciens pour ce disque. Cependant, et bien que forcément arbitraire, ce choix paraît judicieux à plusieurs titres. La tradition de *candombe* dans les quartiers représentés dans ce CD est concentrée autour de certains lignages afro-uruguayens prestigieux. Il est tout à fait à l'honneur des réalisateurs de ce projet d'avoir travaillé avec des formations dans lesquelles étaient représentées ces lignées : les Pintos pour *Cordón* et les Silva pour *Sur.* Le trio *Ansina* est formé par la jeune génération du quartier de *Palermo* et Miguel García (au *piano*) est considéré par beaucoup comme le futur successeur du célèbre « Palo Bombo » Oviedo, un des grands *caciques* qu'ont produit les Oviedo. Enfin, le fait que les musiciens utilisent des tambours avec des peaux animales démontre bien la volonté de se maintenir dans un cadre dit traditionnel[7].

Le livret est riche d'informations et comporte une dizaine de photos de bonne qualité. Le texte est en trois langues : français, espagnol et anglais. Il présente un bon résumé : historique, description des instruments, explication de la technique de jeu et de la dynamique des dialogues au sein de la *cuerda*, différenciation des styles de *toque* et enfin, il met l'accent sur l'extraordinaire expansion de la pratique urbaine de la *llamada.* En soulignant la diffusion de la pratique et sa constante réinterprétation, le texte écrit par le musicologue Gustavo Goldman se détache complètement du paradigme folkloriste encore solidement ancré en Uruguay qui réduit souvent le *candombe* à un divertissement, survivance agonisante d'une culture afro-uruguayenne aujourd'hui disparue[8]. De plus, il renforce le caractère pédagogique de ce CD dont le lecteur connaisseur appréciera l'inclusion d'une partition avec la notation du jeu de base de chaque tambour. On peut encore saluer l'incorporation au livret de citations du musicologue Luís Ferreira[9] et du célèbre écrivain Eduardo Galeano.

La parution de ce disque intervient à un moment où la pratique des *llamadas* connaît une véritable explosion. Réitérons sa qualité documentaire, technique et artistique qui doit être reconnue à juste titre. La dimension didactique du CD n'est certainement pas étrangère à son étonnant succès commercial en Uruguay. Dans ce sens, la démarche des artisans de ce projet de longue date, Mirtha Pozzi (percussionniste uruguayenne) et Pablo Cueco (musicien français spécialiste du *zarb* persan[10]) est un succès total. La qualité globale de l'œuvre révélera certainement

---

7 Les peaux synthétiques sont très répandues sur les *chicos* et les *repiques*. Elles sont recherchées pour leur sonorité (plus agressive) et pour leur utilisation pratique : installation rapide et accordage mécanique. Anciennement, les peaux étaient clouées au fût et devaient être accordées par la chaleur du feu, ce qui est toujours le cas pour la majorité des *pianos*.

8 Ce qui n'empêche pas de voir surgir dans le discours nationaliste une tendance, qu'on pourrait également qualifier de folklorisante, qui récupère le *candombe* à des fins politiques ou touristiques en tant que « seule et unique manifestation authentiquement uruguayenne ».

9 Auteur de *Los Tambores del Candombe,* Montevideo : Colihue-Sepé, 1997.

10 *Pablo Cueco : Improvisations au zarb*, coll. Musique du Monde, Buda Records, Paris 2002.

la richesse des tambours du *candombe* tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du pays. Cet ensemble d'enregistrements pourra servir de support à la transmission d'un savoir essentiellement oral ; mais il représente surtout un formidable document de la mémoire musicale de cette région du monde.

Ignacio Cardoso Silva

Deux parutions récentes de musique des Caribs noirs

Honduras : Musique garifuna : la tradition des Caribs noirs. Enregistrements, textes et photos : Cyril Vincensini et Andrae Romay. 1 CD Inédit / Maison des cultures du monde. W 260102, 2001.

Ensemble Wabaruagun : Chants des Caribs noirs. Enregistrements, textes et photos : Cyril Vincensini et Andrae Romay. 1 CD Ocora C 560162, 2002.

L'extraordinaire histoire des Garifunas commence à être un peu mieux connue depuis la publication récente de plusieurs articles et CDs sous différents labels, notamment ceux du groupe *The Original Turtle Shell band* paru, l'un chez Stonetree Records, l'autre chez Mélodie ; la venue de ce groupe en France à plusieurs reprises y a aussi contribué à faire connaître cette musique. Mais la musique des Caribs noirs ne se réduit pas à un seul groupe musical. Il s'agit d'une tradition qui s'est constituée sur cinq siècles. Son histoire a été retracée à plusieurs reprises dans différentes publications dont un article dans les *Cahiers* (Penedo & D'Amico 2000). « Leur histoire est née d'un naufrage », comme le dit Cyril Vincensini, l'auteur, concepteur, photographe et preneur de son de ces deux magnifiques albums dont il est difficile de dire lequel est meilleur que l'autre, si toutefois cette question a un sens.

Deux navires négriers espagnols coulent au XVII[e] siècle sur les récifs de l'île de St.-Vincent, dans les Petites Antilles. Les survivants sont recueillis par les Indiens Caribs, à la réputation féroce, chez lesquels ils vont s'intégrer, apprendre leur langue (sans doute au départ *lengua franca* permettant de communiquer au delà des multiples langues africaines parlées par les naufragés survivants), épouser leurs femmes et adopter leurs coutumes comme les peintures corporelles faites avec le *roucou* et la déformation crânienne. Des Français, avec qui ils commercent et créent des alliances, ils retiendront la manière de compter (jusqu'à aujourd'hui ils utilisent le terme « demi-cent » pour désigner le chiffre cinquante). Les Anglais, qui luttent pour l'hégémonie dans la région, les déporteront plus tard au large du Honduras, d'où ils essaimeront le long des côtes du Guatemala, du Belize et du Honduras. Aujourd'hui, les quelque 300 000 Garifunas se répartissent sur ces territoires avec une bonne partie à New York et Los Angeles, et, comme de nombreux Latino-américains dans ou hors de leur pays, ils souffrent du chômage. Toutefois, leurs traditions restent étonnamment vivaces comme on peut s'en rendre compte à l'écoute

la richesse des tambours du *candombe* tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du pays. Cet ensemble d'enregistrements pourra servir de support à la transmission d'un savoir essentiellement oral ; mais il représente surtout un formidable document de la mémoire musicale de cette région du monde.

Ignacio Cardoso Silva

Deux parutions récentes de musique des Caribs noirs

Honduras : Musique garifuna : la tradition des Caribs noirs. Enregistrements, textes et photos : Cyril Vincensini et Andrae Romay. 1 CD Inédit / Maison des cultures du monde. W 260102, 2001.

Ensemble Wabaruagun : Chants des Caribs noirs. Enregistrements, textes et photos : Cyril Vincensini et Andrae Romay. 1 CD Ocora C 560162, 2002.

L'extraordinaire histoire des Garifunas commence à être un peu mieux connue depuis la publication récente de plusieurs articles et CDs sous différents labels, notamment ceux du groupe *The Original Turtle Shell band* paru, l'un chez Stonetree Records, l'autre chez Mélodie ; la venue de ce groupe en France à plusieurs reprises y a aussi contribué à faire connaître cette musique. Mais la musique des Caribs noirs ne se réduit pas à un seul groupe musical. Il s'agit d'une tradition qui s'est constituée sur cinq siècles. Son histoire a été retracée à plusieurs reprises dans différentes publications dont un article dans les *Cahiers* (Penedo & D'Amico 2000). « Leur histoire est née d'un naufrage », comme le dit Cyril Vincensini, l'auteur, concepteur, photographe et preneur de son de ces deux magnifiques albums dont il est difficile de dire lequel est meilleur que l'autre, si toutefois cette question a un sens.

Deux navires négriers espagnols coulent au XVII[e] siècle sur les récifs de l'île de St.-Vincent, dans les Petites Antilles. Les survivants sont recueillis par les Indiens Caribs, à la réputation féroce, chez lesquels ils vont s'intégrer, apprendre leur langue (sans doute au départ *lengua franca* permettant de communiquer au delà des multiples langues africaines parlées par les naufragés survivants), épouser leurs femmes et adopter leurs coutumes comme les peintures corporelles faites avec le *roucou* et la déformation crânienne. Des Français, avec qui ils commercent et créent des alliances, ils retiendront la manière de compter (jusqu'à aujourd'hui ils utilisent le terme « demi-cent » pour désigner le chiffre cinquante). Les Anglais, qui luttent pour l'hégémonie dans la région, les déporteront plus tard au large du Honduras, d'où ils essaimeront le long des côtes du Guatemala, du Belize et du Honduras. Aujourd'hui, les quelque 300 000 Garifunas se répartissent sur ces territoires avec une bonne partie à New York et Los Angeles, et, comme de nombreux Latino-américains dans ou hors de leur pays, ils souffrent du chômage. Toutefois, leurs traditions restent étonnamment vivaces comme on peut s'en rendre compte à l'écoute

de ces deux excellents albums réalisés par l'auteur après plusieurs séjours de plusieurs mois chez les *Black Caribs*.

Les musiques étonnent par leur vitalité, la force de l'expression musicale, la qualité des interprètes, l'originalité des mélodies et la complexité des rythmes sur lesquels elles se construisent. Alors que l'on pourrait penser à une parenté musicale, à un «air de famille» qui les rattacheraient à la musique des groupes *afro* des Antilles: Haiti, Cuba, Porto-Rico, Costa-Rica, voire aux musiques *afro* de la partie sud du continent: Colombie, Venezuela... relativement proches géographiquement, on constate une indiscutable originalité, ce qui n'est pas le moins intéressant de cette musique. Certes, ces musiques appartiennent sans conteste à l'univers afro-latino-américain. On y retrouve l'opposition entre soliste et chœur responsorial, l'hégémonie des modes pentatoniques descendants autorisant parfois des degrés mobiles, le jeu des tambours excluant ici l'usage des instruments à cordes, pourtant omniprésents en Amérique Centrale. Mais, au delà de ces persistances, il existe des différences marquées dont il faudra tôt ou tard décrypter l'arcane.

En attendant les réponses à ces questions, on éprouve un grand plaisir à l'écoute de ces deux albums. Chacun contient des chants correspondant à des rituels différents, chantés surtout par les femmes. Le disque Inédit contient des chants funèbres, dits aussi *novenario* car le rituel dure neuf jours, et des chants qui accompagnent le rituel *dügü* dans lesquels interviennent les chamanes et des jeux de tambours complexes. On appréciera aussi les chants pratiqués pour la préparation du manioc (*yuca*), aliment de base des populations tant *afro* qu'amérindienne. L'africanité est aussi très forte dans le disque Ocora, notamment dans ces magnifiques chants de la danse *adügürahani* accompagnés par la conque marine, laquelle représente la lente progression des ancêtres, emprunt aux cultures amérindiennes des Antilles, comme les lamentations a cappella *abamahani*, réputées notamment pour apaiser la douleur et utilisées pour leurs vertus thérapeutiques lors des rites funéraires. Le chant *gunchei*, que la tradition rattache à la période de St.-Vincent selon ce qui fut rapporté à l'auteur[1], ouvre encore un univers différent. Si, durant les rituels, ce sont surtout les femmes qui chantent, en revanche les chants et rythmes de *parranda*, à caractère nettement plus profane, dans lesquels intervient la percussion des carapaces de tortue – dont le son rappelle étrangement le *teponatzli* mexicain – reste le terrain privilégié des hommes. La bonne qualité technique des enregistrements et le livret bien documenté agrémenté de quelques photos des chanteuses, viennent renforcer encore l'intérêt de ces deux albums.

Michel Plisson

Références bibliographiques

PENEDO Ismael et Leonardo D'AMICO
2000 «La culture musicale des Garifuna: Communauté afro-amérindienne d'Amérique centrale». *Cahiers de musiques traditionnelles* 13, «Métissages»: 64-75.

[1] L'émission «Les chemin de la musique», de France culture, a réalisé avec Cyril Vincensini cinq programmes consacrés aux Garifuna, diffusés du 10 au 14 juin 2002.

Lucy Acevedo : Negra (Pérou). Prise de son : Errol Maibach et Christian Oestreicher ; texte de Patrik Dasen. 1 CD Ethnomad/Arion ARN 64567, 2002.

Jusque dans un passé récent, la musique afro-péruvienne ne bénéficiait pas d'autant de célébrité que la musique dite «*criolla*», musique plutôt blanche, à laquelle s'identifient depuis toujours les classes moyennes des villes côtières. Au Pérou même, la *música negra* n'a obtenu que peu à peu son droit de cité, revendiquant de façon quasi militante un droit à l'identité afro-péruvienne, à côté des autres groupes ethnico-sociaux qui composent la société civile. La reconnaissance de la musique afro-péruvienne doit beaucoup au groupe *Perú Negro* et aux musiciens et poètes comme Nicomedes Santa Cruz et les frères Vasquez qui, dans les années soixante-dix, se produisirent dans tout le pays. Comme N. Santa Cruz, qui travailla longtemps à la radio en Espagne, ils contribuèrent à faire connaître la poésie et la musique populaires afro-péruviennes dans le monde entier. Désormais, plusieurs chanteuses sont assez connues et «tournent» un peu partout dans les Festivals. Pourtant, cette musique traditionnelle, rythmiquement et mélodiquement très riche, reste encore à découvrir.

L'une des originalités de la musique *afro* de la côte péruvienne est sa grande profondeur historique. Les premiers débarquements d'esclaves noirs (*bozales*[1]) datent du début du XVI[e] siècle, les Indiens des Andes étant peu adaptés au travail forcé des plantations côtières de canne à sucre. La particularité de cette musique est d'avoir conservé d'anciennes formes espagnoles de musique et de danse, qui ont eu plus de mal à résister ailleurs en Amérique latine et qui ont même disparu dans certains cas. Les Noirs, surtout après les processus d'émancipation du XIX[e] siècle, ont repris cette musique à leur propre compte, en ont développé une version syncopée, utilisant les échelles pentatoniques amérindiennes pour créer une musique dont le caractère identitaire reste aujourd'hui très prononcé.

Tous ces éléments apparaissent magnifiquement dans le disque de Lucy Acevedo, tout comme dans les instruments utilisés et les genres musico-chorégraphiques auxquels les musiques se réfèrent de manière bi-univoque. Outre la guitare, instrument de la culture dominante par excellence, on trouve des tambours. Au Pérou, les tambours furent interdits à de nombreuses reprises par l'Eglise catholique à l'époque coloniale et finalement remplacés par des caisses à morue. Perfectionnées peu à peu, ces caisses constituent aujourd'hui un des instruments de percussion incontournables de la musique afro-péruvienne. Ce *cajón*, qui offre de très riches possibilités rythmiques, fut adopté par Paco de Lucía qui s'en enticha lors d'un voyage au Pérou. Il a dès lors été repris par nombre de groupes de musique *flamenca*. Aujourd'hui, les tambours réapparaissent de plus en plus dans la musique afro-péruvienne, mais il s'agit de *congas* et de *bongos*, et non de tambours traditionnels afro-péruviens. On trouve également nombre d'idiophones, issus pour la plupart d'objets domestiques comme la *cajita* (petite boîte), le *güiro*

[1] *Bozales*: Esclaves noirs récemment arrivés en Amérique. Réputés «sauvages» non encore domestiqués ne parlant pas la langue du maître et non pas seulement «esclaves noirs» comme le suggère le livret.

(râcleur), les *campanas* (cloches), et surtout la mâchoire d'âne, *quijada*, qui s'utilise soit comme râcleur, soit comme idiophone de secouement, surtout lorsque, une fois l'os bien nettoyé de sa chair, les dents peuvent se mouvoir dans leur cavité.

Les principaux genres afro-péruviens sont bien représentés dans ce CD : *lando*, *festejo*, *zamacueca*, *lamento*, *danza* et le *vals* et ses deux formes : rapide et lente. On se régalera des superbes variations rythmiques sur le *cajón*, des subtilités de phrasé du guitariste, largement imprégné de pentatonisme modal, des emprunts à la tradition du *Toro matai* joués par le flûtiste dans *Negrito cuculi*, malgré la modernité dont se réclament aussi les musiciens, qui utilisent bien souvent des harmonies non-traditionnelles. La voix bien timbrée, forte et belle de Lucy Acevedo, malgré un vibrato parfois un peu insistant, nous émeut par sa simplicité même et la richesse de sa poésie chantée, entièrement issue de la tradition populaire afro-péruvienne.

Michel Plisson

FILMS

Côte-d'Ivoire: Les maîtres du balafon

Quatre films de Hugo Zemp

Les maîtres du balafon (1/4): Fêtes funéraires. Images et enregistrements: Hugo Zemp. Paris, 2001. 1 vidéocassette VHS PAL, 80 minutes, production Sélénium Film.

Les maîtres du balafon (2/4): La joie de la jeunesse. Images et enregistrements: Hugo Zemp. Paris, 2002. 1 vidéocassette VHS PAL, 70 minutes, production Sélénium.

Les maîtres du balafon (3/4): Le bois et la calebasse. Images et enregistrements: Hugo Zemp. Paris, 2002. 1 vidéocassette VHS PAL, 50 minutes, production Sélénium Films.

Les maîtres du balafon (4/4): Ami, bonne arrivée. Images et enregistrements: Hugo Zemp. Paris, 2002. 1 vidéocassette VHS PAL, 26 minutes, production Sélénium Films[1].

Il y a dans le monde un certain nombre d'instruments qu'on peut sans hésitation qualifier d'emblématiques, tant ils sont représentatifs soit d'une ethnie, soit d'une nation dont l'identité s'est construite plus ou moins consciemment sur des bases culturelles. C'est, de façon évidente, le cas du balafon pentatonique des Sénoufo, important groupe ethnique géographiquement partagé entre le Burkina Faso, le Mali et la Côte-d'Ivoire. Cet instrument impressionnant – grand xylophone sur cadre, avec sous chaque lame un résonateur en calebasse – a des cousins dans les ethnies voisines: le «petit» balafon heptatonique des griots malinké, auquel il doit son nom français[2], le balafon pentatonique des Bobo, à la gamme toute particulière et au sommier concave, ou encore celui des Lobi, pour ne parler que des plus proches parents. Mais son accordage, identique à celui des très anciennes et très respectées harpes-luths de la confrérie des chasseurs peuls, malinké, sénoufo et bambara du Wassolon, entre Mali et Guinée, de l'est du Burkina Faso et du nord de la Côte-d'Ivoire, l'a naturellement fait apprécier bien au-delà de son groupe ethnique d'origine. Il est d'ailleurs facilement assimilable même pour l'oreille du public euro-

---

[1] Les quatre films sont disponibles en deux versions, anglaise et française. Distribution: Süpor Xao, 36 rue du Moulin de la Planche, 91140 Villebon-sur-Yvette (France), Suporxao@free.fr

[2] Le mot balafon vient littéralement du substantif mandingue *bala*, qui désigne l'instrument, et du verbe *a fo*, qui dans la même langue signifie «parler» ou «chanter»: le joueur de balafon devient ainsi le *balafola*, celui qui fait parler le balafon. Le balafon des griots malinké est appelé *jeli balani*, le «petit balafon des griots».

péen ou américain (les modèles tempérés pour être joués dans des musiques syncrétiques sur les scènes occidentales offrent, dans des échelles variables, des écarts du type do-ré-mi-sol-la-do). Bien des virtuoses du balafon sénoufo, dont l'art s'est épanoui en milieu urbain, notamment dans les cabarets où se vend la bière de mil, sont aujourd'hui Bobo, Bambara ou Malinké: ils habitent Sikasso ou Bobo Dioulasso et, s'ils s'expriment tous facilement en dioula, un dérivé du bambara, la langue sénoufo leur est souvent inconnue. Tous reconnaissent pourtant sans hésitation l'appartenance ethnique de leur instrument même si, dans le Kenedougou et le Baninko, au sud-ouest du Mali, Sénoufo, Bobo et Bambara vivent souvent en communautés étroites, au point qu'aujourd'hui les brassages culturels rendent parfois difficiles les recherches ethnomusicologiques. Tous savent aussi qu'il existe des régions privilégiées où les traditions sont restées très vivaces et où le balafon est demeuré attaché aux principaux rites de passages.

C'est précisément d'une de ces aires culturelles que traitent les quatre films de Hugo Zemp. Nous sommes dans la région de Korhogo, au nord de la Côte-d'Ivoire, en plein pays majoritairement et authentiquement sénoufo, à la découverte du rôle joué par le balafon dans les funérailles et lors de l'enterrement (1/4, *Fêtes funéraires*); à l'occasion des travaux collectifs dans les champs et des concours amicaux de labours, lors des cérémonies liées aux classes d'âge et à la société initiatique du *Poro*[3], lors de la messe chez les catholiques et pendant les soirées dansantes des jeunes Sénoufo (2/4, *La joie de la jeunesse*). Là, lors des fêtes funéraires, à la différence de ce qui se fait au Mali et au Burkina Faso – où les balafonistes jouent par deux sur des instruments comptant de 19 à 23 lames, et le plus souvent assis, accompagnés par des joueurs de *bara*[4] ou de *kenkeni*[5] – les orchestres de balafons sont constitués par trois balafonistes jouant sur des instruments portables de plus petite taille (à 12 ou 13 lames), par un joueur d'une grosse timbale *dun* en bois, la « timbale pileuse » au timbre très grave, tendue d'une peau de vache alourdie par une pâte à base de caoutchouc fondu, et par plusieurs joueurs de petites timbales dites « preneuses », en bois également, mais tendues de peaux de chèvres.

Dans la pensée sénoufo, qui est restée profondément animiste, la mort d'une personne âgée n'est pas perçue comme un malheur qui frapperait la communauté, mais comme l'aboutissement inévitable de tout destin humain ou animal. C'est l'occasion d'une grande fête, dont l'organisation peut exiger parfois des mois, voire plus d'une année, en fonction de l'importance sociale du défunt et de la richesse de la famille. Avant même ces funérailles commémoratives, l'enterrement d'une personnalité importante ne se conçoit pas sans l'invitation des orchestres de balafons des villages voisins. Mais les instruments de ces orchestres ne sont évidemment pas accordés selon un étalon commun admis par tous: il en résulte des écarts parfois

[3] La structure sociale traditionnelle des Sénoufo est basée sur les classes d'âge, lesquelles s'établissent autour du rite initiatique du *Poro*, qui reconstitue tous les sept ans leur univers mythique. Cf. Huet et Savary 1994: 75 sq.

[4] Timbale faite d'une calebasse tendue d'une peau de chèvre, battue à mains nues.

[5] Tambour de basse cylindrique tendu de part et d'autre de peaux de chèvre ou de vache, battu à l'aide d'une baguette droite ou en forme de canne.

importants qui rendent la rencontre particulièrement surprenante et déroutante pour une oreille occidentale. En outre, chaque orchestre joue simultanément une mélodie différente, dont la signification, même en l'absence de paroles chantées, n'échappe à personne dans l'assemblée. Le tout donne une espèce de pâte sonore incroyablement forte et fascinante – le laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS au Musée de l'Homme, dont Hugo Zemp fait partie, la désigne sous le néologisme «polymusique» –, tellement prenante même que c'est l'expérience d'un tel événement qui a séduit Hugo Zemp lors de son premier séjour en Côte-d'Ivoire, agissant à long terme comme un véritable chemin de Damas.

Le premier mérite de l'ethnomusicologue-cinéaste est d'avoir su restituer dès le premier film toute la force de ce rassemblement musical, à partir de plusieurs funérailles filmées dans des villages différents mais où, à chaque fois, intervenaient les balafonistes, parfois en réunions et en processions d'orchestres. Le quatrième volet, *Ami, bonne arrivée*, est d'ailleurs entièrement consacré à un événement de ce type: après avoir évoqué ses premiers voyages en Côte-d'Ivoire en 1958 et dans les années 1960 – c'est le seul film où l'on entend une voix *off*, en l'occurrence celle de Hugo Zemp lui-même, qui signe ici le plus volontairement personnel et subjectif de ces quatre chapitres – l'ethnomusicologue ne nous offre pas moins de dix-huit minutes ininterrompues de plan-séquence d'une fête funéraire, plongeant littéralement le spectateur dans la manifestation et le mettant d'emblée dans une position tout à fait privilégiée.

Fidèle aux principes qu'il enseigne lui-même depuis des années dans le cadre du CNRS, Hugo Zemp filme seul, à la fois caméraman et preneur de son, usant avec art d'une intelligente association de technique vidéo DV et de prise de son numérique, en privilégiant systématiquement la prise de vue en plan-séquence, selon le principe de la «caméra-mobile-en-marchant», le seul qui permette de «suivre les musiciens quand ils se déplacent pendant le jeu et d'explorer les actions et les interactions des exécutants (musiciens, danseurs) et du public» (Zemp 1992: 107). Ne s'embarrassant d'aucun commentaire extérieur, il livre l'essentiel des fêtes présentées à travers une succession de moments choisis, tous suffisamment longs pour permettre au spectateur de se plonger véritablement dans la manifestation. Entre les différentes journées, en courts intermèdes permettant à la fois de reprendre son souffle et de mieux saisir le décor traditionnel, l'ethnomusicologue n'oublie pas d'offrir de superbes images, ici des huttes traditionnelles, là du repas des musiciens («il nous filme même quand nous mangeons?» s'interrogent les balafonistes), là encore des femmes s'attardant sur la tombe du défunt pour casser des tessons de poteries. Et surtout, dans les deux premiers films, il revient régulièrement à un personnage absolument essentiel, le maître balafoniste Nahoua Silouhé, son principal informateur.

Les explications que cet homme particulièrement attachant donne avec humour à l'assistant local de Hugo Zemp, M. Sikaman Soro, sont autant d'heureuses respirations dans le film. «Sans balafon, explique-t-il, il n'y a pas de joie!» C'est par lui qu'on apprend, en toute simplicité, le nom et le rôle familial symbolique de chaque lame du balafon, les raisons de l'ordre bien particulier de la procession des musiciens (le moins bon des apprentis-accompagnateurs vient en dernier, derrière

le soliste-patron, pour ne pas risquer *d'embrouiller* les autres), ainsi que l'existence de chants interprétés instrumentalement par les balafonistes, mais dont l'assistance reconnaît implicitement les paroles. Nahoua Silouhé évoque à ce propos deux répertoires, l'un destiné aux fêtes profanes et à l'accueil de personnalités extérieures à la communauté, l'autre destiné aux «vieux», c'est-à-dire aux aînés de la communauté et aux initiés. A partir d'un exemple précis – «Homme, tu te prends pour un homme fort!» – que l'on retrouvera ensuite à plusieurs reprises dans le contexte des funérailles, tout au long du film, il montre comment le balafoniste peut découper les phrases pour créer des variations, lesquelles sont elles aussi directement compréhensibles pour tous les auditeurs sénoufo.

«Comme d'autres langues africaines, écrit Hugo Zemp, le sénoufo comporte des tons: chaque syllabe est prononcée sur une hauteur significative. En transportant musicalement ces hauteurs de syllabes et le rythme de la parole, les balafons parlent.» Certains mots français sont d'ailleurs repris par le balafon et finissent par mener leur vie propre: «dévaluation» devient ainsi «séfaliasion», sans que les enfants sachent très bien ce que cela veut dire, mais on en parle comme chez nous on évoque le déluge ou la seconde guerre mondiale. «Si on veut qu'il y ait une signification, explique un jeune balafoniste, il y en aura une. Tout air a une signification, mais nous l'ignorons des fois. Si les filles veulent donner une signification à un air, elles inventent des paroles et les mettent sur une mélodie. Souvent, on joue sans connaître la signification, puis quelqu'un vient chanter les paroles.»

Plusieurs scènes émouvantes permettent de faire la connaissance de quelques masques, danseurs ou «bavards», à l'image du *yarajo*, tout à fait caractéristique avec sa besace, son fusil de chasse et sa voix de mirliton. Son intervention au milieu de la danse du *co'omo*, célébrée rituellement par la classe d'âge des adolescents, illustre particulièrement bien le rôle de régulateur social que peuvent aujourd'hui encore jouer les masques dans certaines régions d'Afrique de l'ouest, et spécialement chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire[6]. «Si tu veux que tes cadets t'écoutent, explique Nahoua Silouhé, il faut les faire souffrir!» On se retrouve même, et c'est un privilège, près du *kpaala*[7], l'abri de la société initiatique du *Poro*, dont le masque principal doit sortir d'un moment à l'autre du bois sacré pour effectuer la séparation du corps et de l'esprit du défunt. On ne le verra évidemment pas – seuls les initiés ont ce droit – mais on va déjà très loin et un certain suspense se fait même sentir, d'autant plus fort que Hugo Zemp sait admirablement placer le spectateur au milieu de l'action. A plusieurs reprises et parfois avec humour, les personnages du film font allusion à lui, à sa recherche, à sa participation aux cadeaux, à l'argent qu'il devra donner pour pouvoir filmer tel chanteur, si bien que, peu à peu, on prend pour soi les regards lancés au cinéaste et à sa caméra et on finit par s'identifier complètement à lui. Sa subjectivité pleinement assumée devient celle du spectateur, qui se laisse faire d'autant plus volontiers qu'on ne lui impose ni la voix d'un commentateur, ni le moindre jugement d'aucune sorte, seulement le regard et l'écoute privilégiés d'un chercheur particulièrement intégré et reconnu pour ce qu'il est:

---

6 *Les maîtres du balafon (2/4): la joie de la jeunesse.*

7 *Les maîtres du balafon (1/4): fêtes funéraires.*

l'étranger, certes, mais aussi le témoin, l'interlocuteur qu'on respecte parce qu'il est venu de loin pour s'intéresser aux coutumes sénoufo.

Les troisième et quatrième films se distinguent un peu des premiers. Le dernier, nous l'avons vu, revêt un caractère plus subjectif et permet d'une façon assez émouvante au spectateur de partager l'expérience quasi initiatique qui a poussé Hugo Zemp à revenir chez les Sénoufo. *Le bois et la calebasse* retrace quant à lui toute la fabrication d'un balafon, depuis le sacrifice d'un poulet blanc aux génies de la brousse jusqu'à l'accordage des calebasses, en passant par la taille des lames et le montage du sommier, le tout sur le rythme incessant du pilon des femmes dans les mortiers. Plus austère que les autres, ce film-monographie ne peut toutefois que toucher les amoureux des instruments traditionnels, tout en permettant de bien saisir l'actualité de l'intérêt pour le balafon au sein de la jeunesse sénoufo.

Dépassant de loin l'ouvrage documentaire, Hugo Zemp signe là une oeuvre incontournable pour tout amateur de musiques traditionnelles d'Afrique de l'Ouest, chercheur, musicien ou mélomane, enseignant ou élève. Plusieurs amis musiciens traditionnels sénoufo, dont deux originaires de la région de Korhogo, l'ont regardé avec passion et émotion, reconnaissant les chants, les danses et parfois même tel ou tel musicien de l'une ou l'autre des fêtes. Ils se sont sentis honorés et fiers de cette reconnaissance intelligente de l'auteur. «Un film musical réussi devrait pouvoir intéresser le public le plus large («tout public») et en même temps apporter aux ethnomusicologues («public spécialisé») des éléments de connaissance, de réflexion et de pédagogie», écrivait Hugo Zemp il y a plus de dix ans déjà (1992: 114). En ce sens, l'exercice est plus qu'une réussite! Les jurys des concours internationaux ne s'y sont d'ailleurs pas trompés, qui ont déjà attribué au premier film, *Fêtes funéraires*, le Prix Bartók du meilleur film sur la musique (*20e Bilan du Film Ethnographique, Paris, 2001*) et le Prix pour le meilleur film sur les arts (*15th Pärnu International Documentary and Visual Anthropology Film Festival, Estonie, 2001*). Le second, *La joie de la jeunesse*, consacré aux musiques des labours et de diverses cérémonies et soirées de danses, a quant à lui obtenu le Prix Fatumbi (du nom africain de Pierre Verger) au *21e Bilan du Film Ethnographique* (Paris, 2002).

Vincent Zanetti

Références

BOREL François
1996 «De l'anthropologie de la musique à l'ethnomusicologie visuelle: entretien avec Hugo Zemp». *Cahiers de musiques traditionnelles 9:* 289-304.

HUET Michel et Claude SAVARY
1994 *Danses d'Afrique*. Editions du Chêne – Hachette Livre: 74-89.

ZEMP Hugo
1992 «Quelles images pour la musique?». *Journal des anthropologues* 47/48: 101-115.

RENCONTRES

MUSIQUES À ÉCOUTER, MUSIQUES À VOIR : LA MUSIQUE DANS LES MUSÉES DE SOCIÉTÉ

Compte rendu des Journées d'Étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, Carry-le-Rouet, 24-26 mai 2002.

La richesse et la densité de ces Journées de la SFE nous a paru suffisante pour justifier la publication de ces deux comptes rendus, qui en proposent des regards complémentaires. Le programme détaillé des Journées figure sur le site de la Société Française d'Ethnomusicologie <http://ethnomusicologie.free.fr>. Signalons par ailleurs qu'il est prévu que le dossier du prochain volume des Cahiers de musiques traditionnelles *(16/2003) soit entièrement consacré au thème de la musique dans les musées (réd.).*

Synthèse et perspectives

C'est l'actualité des musées de société, les grands bouleversements en cours ou programmés qui ont suggéré à la Société Française d'Ethnomusicologie l'idée de ces journées d'étude. Musée de l'Homme, Musée des Arts océaniens et africains, Musée du Quai Branly d'un côté, Musée national des Arts et Traditions populaires et futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de l'autre posent en effet la question de l'intégration de la musique dans ces nouvelles institutions, tant au plan des collections, des expositions, des activités que de la recherche. Mais bien d'autres institutions en France contribuent à cette dynamique et à ce questionnement : le musée de la Musique, qui prépare des réajustements dans son parcours et ses activités, plusieurs musées régionaux dont certains, comme celui de Montluçon, seront très largement consacrés à la musique.

L'organisation des journées d'étude à Marseille avait donc valeur symbolique. Pascale Porret et Laurence Fayet ont offert une parfaite organisation dans ce lieu magnifique et particulièrement inspirant entre ciel et mer. Chacun aura noté l'équilibre des thématiques (permettant de rendre compte des expériences accumulées, des média disponibles, des publics concernés), la richesse des communications – dont certaines ont été écourtées en raison de la grande densité des sessions – et de

la qualité des échanges, reflet de nos préoccupations dans la variété de nos métiers (ethnomusicologues, muséologues, musiciens, responsables d'associations, concepteurs de produits et systèmes techniques).

Quelques constats

Dans les réalisations anciennes ou plus récentes (notamment celles présentées dans « Réalisations récentes, expériences en cours » et dans « La matière sonore, sa présence dans le Musée »), que ce soit dans le cas d'expositions permanentes ou de manifestations temporaires, la musique n'est pas assez présente : que ce soit la possibilité d'écouter, que ce soit l'appréhension de la matière musicale, que ce soit les outils de perception ou d'analyse, ils font presque toujours défaut, même quand le sujet est foisonnant et les collections abondantes.

L'objet matériel est remis en cause. La place et la fonction des objets, c'est-à-dire principalement des collections d'instruments de musique, semblent poser question. Veut-on exposer les collections d'instruments de musique ou la musique ? La dénomination du Comité international des musées et collections d'instruments de musique (CIMCIM) au sein de l'ICOM (Conseil international des musées) n'est-elle pas pour partie obsolète ? La voix et la danse sont trop souvent les parents pauvres des sections musicales des musées et expositions.

La fonction et les contraintes des collections de musées semblent devoir être clarifiées : répondre aux demandes du public, par une approche participative, expérimentale, voire utilitaire de l'instrument, implique probablement de concevoir, auprès des collections patrimoniales, des collections éducatives constituées de fac-similé d'instruments, qui seraient vouées aux actions culturelles et pédagogiques. Mais on ne peut confondre leurs vocations : beaucoup d'instruments conservés dans les collections de musées constituent aujourd'hui des « espèces en voie de disparition » qu'il faut bien considérer comme des documents et non plus comme des outils destinés à la pratique.

L'histoire des collections publiques montre que leur géographie n'a jamais été statique. La logique de la collectivité l'a toujours emporté sur les souhaits des multiples individus qui ont constitué les collections (princes, savants, hommes de terrain, amateurs). Les instruments rapportés par le père Amiot pour le Cabinet du Roy n'avaient-ils pas eu vocation à être intégrés au Musée d'ethnographie en 1878 ? Et si c'est le cas, pourquoi ne changeraient-ils pas de localisation et donc d'affectation une nouvelle fois ? De ce point de vue, on ne peut pas condamner *a priori* le transfert des collections du Musée de l'Homme au futur Musée du Quai Branly. Tous nos musées sont le fruit de ces mouvements de collections (agrégations, désagrégations) liés aux opportunités et aux politiques patrimoniales. La redéfinition en cours des terrains d'action rend ce réseau d'échange, d'emprunts et de collaboration d'une particulière actualité.

Les options retenues pour le Musée du Quai Branly ont été largement débattues. Elles ne semblent pas recueillir l'adhésion de la communauté scientifique que nous formons :

– On a relevé les contradictions qu'incarne le «silo», cette réserve d'instruments transparente, à volumétrie cylindrique et strates empilées, placée au coeur du futur parcours muséographique – un tel paradoxe est sans doute le symptôme de la mise en question du rôle des collections, mais aussi de la difficulté à faire émerger des propositions originales. On ne peut que s'interroger sur l'adéquation d'un tel espace avec sa fonction: les performances techniques se ramènent à des compromis puisque priorité a été donnée à l'idée architecturale (cette réserve est un axe important de la composition architecturale). Aussi chacun se demande si luminosité, poussière, circulation, conditionnement ont été étudiés pour une protection et une accessibilité optimale des collections.
– La dynamique que constitue le chantier des collections, avec ses enjeux documentaires et son souci d'une conservation préventive professionnelle a été saluée car elle a fait trop longtemps défaut. Apparaît là aussi une opportunité à saisir: que l'élaboration des déontologies, des méthodes, des outils conceptuels (thesaurus par exemple), et donc des décisions se fasse dans un processus de large consultation, voire de concertation, puisque de nombreux musées musicaux ou à départements musicaux en cours de transformation sont face à des choix de même nature.

De nombreuses propositions

Rappelons le cadre théorique de réflexion proposé chacun dans leur domaine par Michel Colardelle et par Bernard Lortat-Jacob.

Pour le premier, le futur Musée de l'Europe et de la Méditerranée ne se définit pas par «le populaire», mais bien comme «l'ensemble des traits élaborés dans une génétique d'emprunts et de rejets, voire de violence, fabricant des systèmes identitaires». Il doit rendre compte du processus d'élaboration, des évolutions, de la construction des différences, des grands systèmes symboliques, et poser les grands questionnements de la société. S'appuyant sur le comparatisme et se présentant comme le résultat toujours provisoire d'une proposition, le musée est un lieu de connaissance, mais aussi d'appréciation et pourquoi pas de délectation. Ses expositions de référence souligneront autant les systèmes techniques que symboliques. Croisant le regard de l'historien, du sociologue, du linguiste, il demande à l'ethnologue de poser des questions plutôt que de les résoudre. Il place en revanche le public au coeur d'un processus de transmission, de mobilité, de contact.

Réaffirmant le principe d'un musée-laboratoire, Michel Colardelle insiste sur la nécessaire transdisciplinarité du projet, qui doit s'appuyer sur une recherche extrêmement forte, les chercheurs du laboratoire apportant leur capacité de synthèse (à mettre en résonance avec les préoccupations de diffusion des connaissances vers le public qui sont celles des muséologues).

A fortiori la musique doit-elle trouver un nouveau langage au sein d'un tel musée. Le langage des objets n'est pas suffisant. Il faut donc une révolution mentale pour que le musée se raconte aussi par les sons et les bruits. Il faut aussi que ses espaces soient d'une grande plasticité d'utilisation afin d'offrir une réelle mobilité d'activité.

Bernard Lortat-Jacob, entrant dans le vif du sujet, propose pour sa part tout d'abord une réflexion conceptuelle sur la musique, celle des ethnomusicologues. Il souligne la difficulté qu'il y a à représenter une représentation, à partager la musique puisque l'objet inclut le sujet. Comment rendre publique et donc collective une représentation intime et donc subjective? L'inventaire des outils de connaissance, qu'ils soient médiatisés ou non (avec notamment enregistrement sonore, film, notation musicale, transcription électroacoustique, représentations graphiques, littérature), et la mise en évidence du rôle des passeurs (les musiciens, les ethnomusicologues) montrent que chacun pris séparément donne une définition trop réductrice du fait musical. C'est donc avec une palette de clefs d'écoute qu'il propose de constituer un cadre fort de propositions pour l'élaboration de thématiques à muséographier. A partir de la connaissance subjective d'un sujet, elles consisteraient à scénographier des lieux de prédilection, faire toucher la matière sonore (par un dispositif interactif), déboucher sur une approche documentaire (par un film qui constituerait une sorte d'aboutissement), chacun pouvant «raconter son histoire».

Les propositions concrètes venant d'autres ethnomusicologues soulignent presque toutes la relation entre musique/culture/codes et invitent à donner une place équilibrée à ces composantes dans la partie publique du musée.

Les expériences multimedia d'analyse musicale (celles présentées respectivement par Marc Chemillier et Susan Fürniss), quoique considérées par leurs concepteurs comme destinées à des chercheurs, ne semblent pas si éloignées de celles qui ont été élaborées en vue d'un très large public pour le «Secteur *Son*» de la Cité des Sciences et de l'Industrie à La Villette. Grâce au sonogramme, Marc Chemillier nous fait par exemple pénétrer dans le processus subtil de production de la *quintina*, une cinquième note harmonique qui n'est produite à strictement parler par aucun des quatre chanteurs du choeur, mais qui en résulte selon un mécanisme acoustique jusque-là mystérieux. Or cette cinquième note est considérée par les chanteurs comme un symbole de pa présence de la Vierge lors du Chant de la Passion à Castelsardo, en Sardaigne. N'est-il pas alors hors de propos de penser que le public est rebuté par la découverte de phénomènes relativement complexes? Après ces essais faits il y a déjà quelques années on ne peut que souhaiter que de nouvelles et nombreuses suggestions soient mises en oeuvre.

Parmi les multiples expériences relatées, retenons les remarques générales et «pragmatiques» d'Olivier Tourny, lequel insiste sur le caractère «provisoire» des concepts qui marquent la création d'un projet muséal. Il recommande d'avoir une approche adaptée selon que le projet est national et porte sur une culture nationale ou étrangère ou que le projet est local et porte sur une culture autochtone.

Pour Pais de Brito, le travail avec une équipe pluridisciplinaire est seule garante du résultat. Même au stade de la collecte, il y a nécessité à faire appel à des spécialistes et de travailler le son indépendamment de la source. Dans une exposition sur le *fado* montée il y a quelques années à Lisbonne, le défi était de taille puisqu'il n'y avait que très peu d'objets et d'instruments à montrer. Il fallut donc mettre en valeur le geste musical, l'émotion et le grain de la voix grâce à des moyens audiovisuels utilisés à bon escient.

Rosalia Martinez, recommandant de son côté de ne pas opposer la connaissance et le sensible, propose de montrer les équivalences entre contrastes de couleurs dans le costume et contrastes de sons dans les musiques de carnaval andines, contrastes qui ont, dans ces deux domaines, une valeur cosmologique en relation avec l'ordre et le désordre.

Luc Martinez souligne quant à lui la nécessité que le contenu de l'exposition soit conçu et élaboré au maximum en amont de la réalisation technique de la mise en espace sonore, car cette dernière doit s'adapter au contenu, et non l'inverse.

Enfin, pour Philippe Fanise et Eric Montbel, le musée doit jouer un rôle social par la diversité des pratiques culturelles qu'il propose, par le réseau de communautés qu'il reflète. Espace de référence, il est un outil de réflexion et de rencontre par excellence.

Une méthode de travail dans la perspective du futur musée de Marseille

A propos du chantier des collections qui va débuter en 2004, constatons que trois domaines concernent déjà la musique: les collections sonores du MNATP/CEF ont commencé à être numérisées (par transfert sur CD) grâce au plan national de numérisation lancé par le Ministère de la Culture en 1999. Quelque 1000 heures sont déjà transférées; l'informatisation de ces collections sonores, mais aussi des fonds de partitions de chansons, est prévue à partir de 2005; le catalogue scientifique des instruments de musique est en cours.

Le son et la musique ont été pris en compte dès la rédaction du programme architectural remis aux équipes d'architectes concourrant en vue de la désignation d'un maître d'oeuvre. Son et musique inerveront les différentes activités du musée: que ce soit dans les expositions de référence, dans les lieux de rencontre qui les ponctueront, dans les espaces pédagogiques et documentaires, dans une approche à la fois sensible et constructive de savoirs grâce à la variété des media, des lieux, des formules.

La présence de la recherche en ethnomusicologie dans le futur établissement est une nécessité. Nous avons une responsabilité collective pour assurer une relève au musée. A tout le moins, un réseau rapproché d'expertise et de propositions est indispensable pour construire le projet de Marseille. Il sera complémentaire des campagnes de collecte et des enquêtes sociologiques sur les pratiques musicales contemporaines menées notamment par les sociologues de la maison.

Le séminaire d'anthropologie comparative organisé avec Bernard Lortat-Jacob dans le cadre de la convention associant l'IDEMEC (Maison méditerranéenne des Sciences de l'homme) et le MNATP/CEF, le 22 novembre 2002 sur le thème *Musiques traditionnelles: représentations, espaces, enjeux* constitue la nouvelle étape de ce dialogue.

Florence Gétreau

Le paradoxe du musée vivant

L'intégration de la musique dans un musée procède en soi d'un paradoxe, qu'on pourrait appeler le paradoxe du musée vivant. En effet, le musée n'est-il pas ce bel écrin où reposent des chefs-d'oeuvre inanimés, définitivement privés de toute utilité, sinon celle d'être livrés à la délectation des visiteurs ? Le musée donne à voir, à sentir, à apprendre et, éventuellement, à réfléchir. Or la musique n'a jamais été conçue pour être montrée, mais pour être vécue et partagée.

Comment, dès lors, traiter la musique et, plus largement, le son dans les musées ? Que voulons-nous exposer de la musique ? Comment la présenter et la faire comprendre ? Quelle doit enfin être la place de la musique vivante dans un tel processus ? Telles sont les interrogations initiales sur lesquelles se sont articulées ces trois journées de la Société Française d'Ethnomusicologie. Par la diversité des regards et des compétences qu'elles ont mis en jeu, par les confrontations même qu'elles ont suscitées, elles ont bien posé les bases d'une évaluation commune de la place de la musique dans les musées de société, tout en redéfinissant le rôle que ses spécialistes – ethnomusicologues, organologues, scénographes ou acousticiens – sont amenés à jouer dans sa détermination.

Les réflexions développées à Carry-le-Rouet du 24 au 26 mai 2002 ont permis de dégager un certain nombre de thèmes récurrents, de rubriques sous lesquelles peuvent être regroupés les constats, les préoccupations et les propositions des participants.

Où la musique est-elle montrée ?

– Un musée consacré à La musique : les musiques qui nous occupent risquent de s'y trouver dans une position de parent pauvre vis-à-vis de la musique classique occidentale. L'exemple du Musée de la Musique de la Villette, présenté par Philippe Bruguière, illustre bien le type de contraintes auquel une telle juxtaposition soumet les « instruments du monde ». En effet, l'absence, dans les salles d'exposition, de toute iconographie, de tout appareil didactique, peut à la rigueur être revendiquée pour ce qui concerne les instruments de la musique « dominante ». Elle ne se justifie en revanche pas dans le cas d'objets qui, une fois sortis de leur contexte, ne livrent qu'une part infime de leurs secrets.

– Un musée d'art : l'art dans un musée étant en principe toujours l'art visuel, la présentation de la musique offre le risque d'y être réduite à une approche esthétisante, se résumant à l'exhibition de quelques « beaux » objets. Les propos de Madeleine Leclair et de Germain Viatte sur le projet du Musée du quai Branly à Paris, aussi séduisants fussent-ils, ne sont pas parvenus à dissiper les craintes sur l'orientation générale de cette future institution. On peut notamment imaginer que les « réserves visibles » prévues sur ses plans dans une sorte de silo transparent n'apporteront que peu d'information sur les instruments de musique qui y seront exposés.

– Un musée d'ethnographie, de société(s) ou de civilisation(s) : une telle institution apparaît sans doute comme l'espace le mieux adapté à la présentation de la musique

dans une perspective respectant les exigences de l'ethnomusicologie. Le défi en un tel lieu réside essentiellement dans le choix de cas susceptibles de mettre en lumière quelques principes fondamentaux. Le «Salon de musique» du Musée de l'Homme demeure à cet égard un bonne exposition de référence, même si sa muséographie mériterait d'être revue. La section musicale du Musée Canadien de la Civilisation, présentée par le petit film «Géographie musicale», paraît en revanche moins convaincante, ne serait-ce qu'en raison de l'arbitraire du critère de répartition choisi. Le regroupement des instruments de musiques par pays (suivant un ordre alphabétique: Afghanistan, Albanie, Algérie, Allemagne, Angola, etc.) procède en effet d'une vision pour le moins sommaire.

– Un musée à vocation «nationale»: plusieurs projets de collaboration hors d'Europe avec des chercheurs locaux ont été évoqués, en particulier en Éthiopie par Olivier Tourny, au Yémen par Jean Lambert et en Bolivie par Rosalia Martínez. Cette dernière souligne notamment que la situation économique de «nos terrains» devrait, pour des raisons éthiques, nous inciter à l'économie des moyens utilisés dans l'exposition de leurs musiques. Les risques de dérives ou de raccourcis à caractère idéologique et nationaliste dans ce type d'institutions ont par ailleurs été soulignés.

– Des expositions thématiques: ces occasions sont sans doute celles qui permettent de présenter une musique dans les meilleures conditions. De manière générale, les lieux d'exposition doivent être «mutables» et non polyvalents, selon l'expression de Michel Colardelle, afin que leur géographie puisse mettre en évidence la construction de différences et de parentés. Joaquim Pais de Brito souligne que la musique était l'objet même de son exposition sur le *fado* à Lisbonne, réalisée «à partir d'une construction intellectuelle destinée à révéler des faits» et mettant en évidence des thèmes comme la ville, la nuit ou la ritualisation du moment musical. Elle aussi centrée sur le son, l'expérience menée par Pantxoa Etchegoin sur le chant basque divisait pour sa part l'espace d'exposition en trois zones consécutives: une zone d'immersion, une zone interactive et une zone d'écoute sélective. Quant à l'exposition sur les musiciens de rues montée au Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, elle a permis, selon Florence Gétreau, de mettre l'accent sur la «relation dialectique existant entre sources écrites et informations de terrain, entre histoire et ethnologie».

Que montrer de la musique?

Cette question doit être complétée par d'autres, en particulier: «que dire de la musique?», «que dire par la musique?» ou encore «que lui faire dire?» La polysémie de tout événement musical mérite en effet d'être traitée de manière aussi adéquate que possible. Bernard Lortat-Jacob remarque que, la musique étant déjà en soi une représentation mentale («la musique est toujours plus que de la musique», selon la formule bien connue de Gilbert Rouget), la tâche essentielle du muséologue est de représenter cette représentation. Il ajoute qu'à cet égard, nous pourrons certainement soulever plus de problèmes qu'apporter de réponses.

Les premiers objets à apparaître dans toute exposition de musique sont, presque inévitablement, les instruments. La présentation de ces «outils du musicien» est assortie de questions touchant à leur lutherie et à leur typologie, mais aussi à leur valeur symbolique. «L'instrument porte en lui la musique qu'il génère», affirme Philippe Bruguière, qui ajoute qu'«un public curieux d'un instrument sera forcément aussi curieux de sa musique». Une exposition organologique doit être complétée par la présentation des voix et, plus largement, du son, qui pose le problème de son immatérialité et donc des moyens à mettre en œuvre pour sa représentation. La musique comporte effectivement toujours le son, mais elle n'est pas le son; elle n'est en tout cas pas que le son, ni même que le son socialisé.

La musique en tant que pratique individuelle et collective, sa fonction et son contexte sont nécessairement au centre de toute recherche ethnomusicologique. De telles préoccupations, rappelle François Borel, étaient déjà à la base d'une exposition comme «Musique et sociétés», montée en 1977 à Neuchâtel où, vingt ans plus tard, «Pom pom pom pom» prolongeait le propos par une réflexion sur la musique en tant que «bande-son de notre époque», élaborée sur la base d'une série d'installations sonores.

Intentionnellement ou non, la représentation du monde proposée dans un musée est un acte politique. Il est évident que la controverse parisienne entre défenseurs du Musée de l'Homme et promoteurs de celui des «Arts et Civilisations» au quai Branly oppose deux visions de notre société, y compris dans son rapport aux autres. Mais il est à craindre que les non-dits et les atermoiements en arrivent à enterrer toute possibilité de débat serein et constructif. Autre constat: l'échec de l'«Esplanade des mondes», le projet d'un nouveau musée d'ethnographie à Genève, désavoué par la population locale suite à un référendum soutenu par le milieu du marché de l'art. L'analyse des mécanismes de cette défaite par Laurent Aubert tend à démontrer que, derrière les discours sur la culture et leurs présupposés théoriques, se cachent parfois des enjeux politiques et économiques d'un poids considérable.

Comment présenter la musique?

L'image de la musique présentée dans un musée est une image recréée, qui «bouscule nécessairement la tradition», selon l'expression de Gilles Delebarre. Elle requiert la subjectivité et la créativité du muséographe-scénographe, tout en suscitant un rapport d'intersubjectivité entre producteurs (les musiciens), médiateurs (les ethnomusicologues, les muséographes) et récepteurs (les publics) de musique. Il faut tabler sur le fait qu'une exposition est en soi la transposition d'une réalité culturelle en un langage qui n'est pas le sien.

Ce langage comporte notamment des moyens picturaux, graphiques, audiovisuels et multimédia qui, en tout cas pour les derniers, n'en sont encore qu'à la phase expérimentale. L'usage du son (par haut-parleurs, sous casque ou en «douche») doit être appliqué avec discernement afin de conjuguer écoute fine et convivialité, tout en ménageant un bon équilibre entre son qualifié et silence qualifié. De l'avis général, l'usage de casques engendre l'isolement du visiteur qui, par

l'«effet zombie» qu'il suscite (François Borel), «est le contraire de l'écoute participative» vers laquelle tend la muséographie moderne (Florence Gétreau). A cet égard, les outils de sonorisation conçus et présentés par le «designer sonore» Luc Martínez offrent des solutions concrètes: on se souviendra du haut-parleur hyperfocal, projetant le son de façon aussi directionnelle qu'un spot lumineux, ou, à l'inverse, de celui permettant de distribuer le son sur une surface plane comme une vitre.

La représentation visuelle de la musique fait partie du champ de l'ethnomusicologie, y compris celle des formes et des structures qui en constituent le «corps sonore». Le CD-Rom publié sur les Pygmées Aka démontre à cet égard le potentiel, tant cognitif que ludique, d'un tel produit qui, selon Susanne Fürniss, permet notamment de transmettre d'une façon relativement simple les résultats de l'analyse musicale. Marc Chemillier insiste pour sa part sur la nécessité de développer une véritable écriture multimédia afin de permettre le partage des représentations mentales de la musique. Il soulève en outre la question de savoir sur quoi faire interagir l'utilisateur.

A qui s'adresse-t-on?

Le musée en tant que lieu de vulgarisation de la connaissance a suscité des positions contrastées: Gilles Dellebarre insiste sur la nécessité de ne pas être trop pointu, alors que Bernard Lortat-Jacob affirme au contraire que nous avons affaire à un savoir souvent très complexe et qu'«à vouloir trop schématiser, on perd tout». Ce à quoi Michel Colardelle rétorque que «le musée est un média simple et pauvre». Quant à Rosalia Martínez, elle souligne qu'une démarche muséale est d'abord destinée à un public non averti, et qu'il est donc important de resituer la musique dans une expérience globale, d'où la nécessité de l'interdisciplinarité.

Il est clair qu'il faut viser tous les publics, sollicitant chacun selon son mode de perception et son niveau de compréhension propres. De l'avis général, une bonne muséographie doit ainsi conjuguer des approches du fait musical à caractère ludique, émotionnel, esthétique et didactique afin d'établir une dialectique avec chacun selon la nature de ses motivations.

Michel de Lannoy prône une muséographie qui passe par une mise en évidence de l'altérité. S'il nous faut assumer l'attrait d'une partie du public pour l'exotisme en soi, estime-t-il, notre rôle est d'en dégager la tendance positive d'intérêt et d'ouverture à l'autre. La nécessité de déconstruire une certaine fascination de l'altérité, avec la vision idéalisante et lénifiante qu'elle recèle, a cependant également été relevée.

L'animation pédagogique apparaît comme «un des meilleurs moyens d'approche d'une culture», selon les mots de Kati Basset; elle permet d'aller «au-delà de la muséographie» par la transmission d'une connaissance spécifique. Ces propos sont renforcés par ceux d'Yves Defrance, qui note qu'en un lieu comme la Galerie Sonore d'Angers, où il s'est rendu avec ses étudiants, «la pratique pédagogique de la musique fait partager notre propre observation participante». On n'oubliera pas non plus que, dans le domaine de la musique, l'animation muséographique peut aussi passer par la musique elle-même, qu'il s'agisse de concerts à

proprement parler ou de démonstrations à caractère didactique. Eric Montbel, collecteur et cornemuseur, estime qu'on peut «s'approprier les fruits de l'ethnomusicologie pour en faire autre chose», y compris dans les musées, en l'occurrence une pratique musicale contribuant à «faire éclater les réseaux communautaires par des rencontres interculturelles».

L'apport de la musique vivante est considéré comme un plus pour l'exposition, à laquelle il insuffle un «supplément d'âme». Mais un tel environnement n'est pas pour autant adapté aux exigences propres de toute performance musicale, certaines perdant leur sens en l'absence de leur contexte de référence. On remarquera cependant que la tendance actuelle est de systématiquement assortir les nouveaux musées d'espaces d'animation, plus ou moins proches géographiquement des lieux d'exposition.

En guise de conclusion

D'une manière générale, on a pu constater que l'ethnocentrisme a mauvaise presse parmi les ethnomusicologues: au-delà de l'évolutionnisme qui marque encore inconsciemment certaines constructions intellectuelles, la position esthétisante qui consiste à «privilégier l'objet en l'isolant de son contexte» relève aussi d'une vision ethnocentrique, souligne Rosalia Martínez, qui lui oppose la démarche consistant à «fournir les codes de l'émotion et de l'esthétique». Une forme d'«ethnocentrisme technologique» existe cependant de façon relativement assumée, voire revendiquée pour ce qui est de la scénographie et de la mise en espace d'un matériau qui, a priori, ne lui est pas destiné.

On ne peut pas tout présenter de la musique, on ne peut pas tout dire de la musique dans un musée. Mais accepter les limites du musée en tant que lieu de partage d'une connaissance, c'est aussi en connaître les outils spécifiques et faire preuve d'imagination pour y exprimer ce qui mérite d'y être dit et qui ne pourrait pas être dit ailleurs. Ainsi, en délimitant le propos, en le condensant, on peut lui donner plus de force. L'ethnomusicologue-muséographe est un maillon d'une chaîne qui comporte, en amont, les musiciens (les faiseurs de musique) et, en aval, les scénographes, les techniciens et les artisans du musée (les faiseurs d'expositions). Le rôle de l'ethnomusicologue de musée est celui d'un traducteur, d'un passeur de musiques grâce auquel, à travers une perception différée du fait musical, les visiteurs peuvent découvrir quelque chose sur les autres, et donc sur eux-mêmes.

Laurent Aubert

Une rencontre d'ethnomusicologie au Brésil

Compte rendu de la rencontre internationale d'ethnomusicologie: *Músicas africanas e indígenas em 500 anos de Brasil*. École de musique de l'Université Fédérale de Minas Gerais (Brésil), 23 octobre au 7 novembre 2000.

An 2000, année symbolique pour le Brésil, année riche en célébrations du 500e anniversaire de ce qui fut, pour les uns, la découverte de la terre qui allait devenir le Brésil, et pour les autres, le début d'une «invasion mortifère» (Carneiro da Cunha 1992)[1].

Cette rencontre d'ethnomusicologie sur un campus universitaire fut un succès. En effet, au-delà de son programme musical et scientifique très riche, ce fut une véritable rencontre: «l'ethnie» des chercheurs et professeurs était assise à la même table que les musiciens des peuples maxakali, waïwaï, bassari... L'idée et la réalisation de ces journées en ont fait quelque chose de différent, aussi bien des autres conférences universitaires que des festivals de musique traditionnelle. J'en propose ici quelques images, comme on montrerait un album de famille: des représentants des confréries de Congadas de la région discutent devant le public de questions de copyrights de chants avec un avocat et une ethnologue; dans le jardin du campus, une institutrice du peuple pataxo chante ses dernières compositions pour un collègue kashinawa de l'Ouest amazonien. Les questions des musiciens poussent un ethnomusicologue à expliciter ses niveaux de discours (en fait, il fut amené à éviter l'usage oral des guillemets, le recours systématique aux citations d'autres musicologues). Des danseurs kamayura venus du Xingu, déjà bien habitués à se produire en spectacle hors de chez eux, et sachant défendre de près leurs intérêts – en particulier le nombre de spectacles inscrits sur leur contrat – sont pris dans la synergie de la rencontre et dansent plus souvent que ce qui était programmé; plusieurs groupes invités vendent des objets d'artisanat dans une foire improvisée devant l'école de musique. Parmi eux, des musiciens krenak et pakararu arborent des tee-shirts sur lesquels est imprimée la photo de danseurs kamayura. Des danseurs kamayura distribuent (oralement) des diplômes d'indianité: «les Waïwaï sont de vrais indiens, eux». Un flûtiste waïwaï tourne autour des femmes krenak et joue sur scène (pour elles?) des mélodies légères, se trouvant dans le même temps transformé par son public en prêtre vedette d'une messe d'adieu sur fond de bougies et dans une atmosphère de recueillement. Des notables d'une confrérie de *congadas* regardent avec une attention religieuse les danseurs bassari venus du Sénégal. Ceux-ci apportent au Brésil des postures subtiles, des pas menus, des gestes fins. Cette corporéité est tellement différente des gesticulations et des «ventilateurs» exportés d'Afrique comme une sorte de «world dance», produisant une image uniformisée de «La» danse africaine, cliché qui tend en partie à cacher et à aplanir les indéniables énergies et les différents érotismes de ces esthétiques chorégraphiques. Des familles maxakali enfin – il n'est pas possible de tout décrire ici –, contentes d'être là, de s'asseoir au restaurant universitaire (récemment sauvé de la privatisation), de prendre trois repas complets par jour en compagnie des autres musiciens et des chercheurs, contentes enfin de montrer, en chantant, leur paillardise et de faire partager leurs rires.

---

[1] Voir Buchillet 2000.

Une rencontre comme celle-ci pose de nombreuses questions. Elle peut être comprise comme un acte d'anthropologie engagée et en même temps considérée comme un objet d'étude anthropologique. Certes, associer des conférences d'ethnomusicologie et des spectacles musicaux n'est ni nouveau ni exceptionnel. Où était la différence ? Ayant participé à l'échange, je manque de cette fameuse distance ethnologique qui permettrait d'en analyser les particularités ; comment, dans ces jours privilégiés, est-on passé d'un « discours sur » à un « discours avec », à un discours partagé ?

Tout d'abord, cet échange correspondait à un projet pensé par les organisateurs, professeurs de l'école de musique et du Département de sociologie-anthropologie. Parmi ceux-ci, saluons au passage Glaura Lucas et Ruben Texeira, ainsi que Rosângela Pereira de Tugny, inspiratrice de la rencontre, ovationnée par tous les participants. Comme le rappelle André Prous, autre organisateur dévoué, ce fut un choix en quelque sorte politique que de ne pas faire appel à des spécialistes de la musique occidentale, par ailleurs en position hégémonique dans cette université (Prous 2001 : 56). Mais, au-delà de la magie d'une rencontre, les ingrédients qui firent de cet événement une réussite sont peut-être simples, après tout :

- le nombre des musiciens-danseurs était très nettement supérieur à celui des universitaires-conférenciers (environ cinq fois plus, si mes souvenirs sont bons) ;
- les différentes cultures musicales rassemblées étaient assez nombreuses[2], ce qui a pu favoriser des rencontres multiples ;
- universitaires et musiciens étaient assis côte à côte à la table de conférence et disposaient du même temps de parole ;
- tous mangeaient ensemble et étaient logés dans les mêmes lieux ;
- la multiplicité des scènes[3] favorisait les échanges ;
- les événements musico-chorégraphiques n'étaient pas conçus ni vécus comme des « à côté » ou des illustrations des conférences. Les conférences ne pouvaient pas se limiter à des explications des musiques. Même les exposés plus classiques dans leur forme ou leur contenu ont été remodelés, réinterprétés dans la dynamique globale de la rencontre.

Cette volonté de ne pas conforter la séparation ou la hiérarchie entre chercheurs et musiciens peut se rencontrer ailleurs ; par exemple dans le monde des musiques traditionnelles françaises, où les musiciens et les danseurs présentent parfois eux-mêmes leurs propres recherches académiques[4]. Mais peut-être cela se retrouve-t-il plus généralement dans d'autres pays où, comme en France, l'ethnomusicologie et

[2] Bassari du Sénégal, plusieurs confrérie de *congadas*, peuples Kamayura, Kaxinawa, Krenak, Maxakali, Pakararu, Waïwaï, sans compter les prestations ponctuelles d'une école de *capoeira*, d'une école de *samba* et de plusieurs autres formations musicales locales. Il serait par ailleurs intéressant de comparer des rencontres multiculturelles différentes par leurs intentions : congrès politiques, rencontres sportives interamérindiennes, rassemblements évangélistes, etc.

[3] Auditorium de l'école de musique, jardins du campus, salle de cinéma du Département d'anthropologie, centres culturels de la ville, quartier d'une banlieue de Belo Horizonte où résidaient les membres d'une des confrérie, radio pirate…

[4] J'ai pu participer à des rencontres significatives de ce point de vue en Albigeois, en Bretagne, en Poitou.

les associations de musique traditionnelle ont pu connaître une croissance à la fois forte et conjointe depuis quelques décades.

Ces quelques notes reviennent en fait à se demander ce que nous apporterait une étude ethnomusicologique des conférences d'ethnomusicologie (voir notamment Doubleday 2000). Au Brésil, cette rencontre de Belo Horizonte est peut-être le signe du fleurissement tant attendu de l'ethnomusicologie dans ce pays[5]. Semaine de bon augure en tout cas, qui met notre science sur le chemin d'une ethnologie engagée[6], d'une anthropologie partagée. Ainsi, parmi les discours officiels d'ouverture, on a pu entendre la vice-rectrice affirmer (je cite de mémoire): «Présenter et éditer des films et des disques de ces musiques méconnues est bien, nous les faire mieux comprendre grâce à des conférences, et inviter les musiciens de ces cultures minoritaires est encore mieux. Mais ce n'est pas suffisant: l'Université est une institution publique, et à ce titre, elle se doit de donner sa place à chacun des savoirs et des modes de connaissance de ce pays; et ceci, pas seulement par une étude extérieure. L'Université doit programmer de manière équilibrée, et dans le contenu même de ses enseignements, toutes les cultures de la région, en particulier celles qui sont par ailleurs marginalisées.»

En ouverture aussi, Radio Favela, célèbre station pirate de cette immense ville, avait invité différents participants de la rencontre, et il s'est produit quelque chose d'extraordinaire, que je n'avais en tout cas jamais vu: un mélange inventé en direct. Sur une base rythmique proposée par des musiciens du courant «afro» de Belo Horizonte, trois hommes bassari du Sénégal, un Kaxinawa de l'Ouest de l'Amazonie et un Waïwaï du plateau des Guyanes ont chanté ensemble. On pourrait appeler cela de la world music, une bonne soupe, un mélange de quatre systèmes musicaux distincts, un tressage inattendu et étonnamment fluide: le ton de cette rencontre.

Jean-Michel Beaudet

Références

AGIER Michel (ed.)
1997 *Anthropologues en Danger. L'engagement sur le terrain.* Paris: J.-M. Place.

BUCHILLET Dominique
2000 «Brésil. Les autres cinq cents ans», *Journal de la Société des Américanistes* 86: 195-214.

DOUBLEDAY Veronica
2000 «Musiques du monde arabe à Alep», *Cahiers de musiques traditionnelles* 13: 267-271.

CARNEIRO DA CUNHA Manuela
1992 «Introdução a uma história indígena», in Carneiro da Cunha (ed.): *História dos Índios no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, Fapesp.

PROUS, André
2001 «A couve-flor e a ostra», *Ciência hoje* 29/174: 54-57.

[5] Signe renforcé par la tenue quelques mois plus tard de la conférence internationale de l'ICTM à Rio de Janeiro.

[6] Voir notamment Agier 1997.

Boysun (Ouzbékistan) : un pas vers le futur

Un festival d'art traditionnel de l'Asie centrale, Boysun (Ouzbékistan), 23-28 Mai 2002.

Il y a trois ans, lorsque le célèbre musicien Alisher Alimatov me parla de son projet de créer une fondation au nom de Turgun Alimatov et d'organiser, comme un des premiers événements inscrits à l'agenda de cette nouvelle institution, un festival indépendant et international d'art traditionnel d'Asie centrale, ses idées me parurent chimériques. La jeune République ouzbèke, qui traversait alors une période difficile de formation, préférait s'attaquer aux problèmes économiques plutôt qu'aux questions culturelles.

Pourtant, malgré le scepticisme qui entourait ce projet, le premier Festival de ce genre eut lieu du 23 au 28 mai de cette année (2002), sous le nom de *Boysun Bahori* (« Printemps de Boysun ») ; il présenta une célébration folklorique, offrit une scène à la compétition musicale et réunit de nombreux et éminents esprits scientifiques autour d'une conférence culturelle.

L'élan essentiel de cette initiative fut donné par des passionnés de musique plutôt que par des cercles gouvernementaux. De même, ce ne furent pas les fonds de l'État mais ceux d'entreprises privées qui soutinrent financièrement et aidèrent à la réalisation de cet événement important, le premier du genre en Ouzbékistan. Les circuits touristiques ne passent pas encore par Boysun et les fenêtres des hôtels cinq étoiles n'y brillent pas comme à Samarkand ou à Boukhara. Il n'y a toujours pas de route officielle aérienne ou ferroviaire menant à Boysun, situé dans le district de Surhandarya, à quatorze heures de route carrossable de la capitale Tashkent et, jamais encore dans l'histoire de l'Ouzbékistan, un événement de cette importance n'a eu lieu dans un endroit aussi reculé. On ne peut dès lors s'empêcher d'admirer le courage et le savoir-faire de ses organisateurs.

Cependant, le choix du lieu du festival, Boysun, site protégé dans la vallée qu'encerclent les hautes montagnes de Gissar dont les grottes possèdent des fossiles remontant à l'ère des dinosaures a, paradoxalement, contribué de façon positive au succès de celui-ci. Ce n'est pas sans raison que Boysun a été placé sous la protection de l'UNESCO en mars 2001 et obtenu le statut officiel de site unique préservant des vestiges exceptionnels de l'histoire humaine. C'est ici que se trouvent certaines racines, encore peu explorées, des traditions de l'Asie centrale.

Surhandarya est une des régions les plus reculées de l'Ouzbékistan. Situé près de la frontière afghane, ce district, resté à l'écart du mouvement général de création d'infrastructures économiques et culturelles qui se développe dans les autres parties de la République, a échappé jusque là aux influences politiques. Son isolement géographique a joué un rôle positif en favorisant le maintien d'un grand nombre de traditions culturelles et artistiques dans cet endroit particulier. Il faut entendre parler les gens du pays et admirer leurs chants et leurs danses ! Boysun reste sans rival dans tout l'Ouzbékistan pour la richesse des idiomes et des variations dialectales de la langue ouzbèke parlée localement. De même, l'engouement de Boysun pour la musique est un phénomène original et sans équivalent dans les autres régions.

Fondé entièrement sur l'enthousiasme, le festival inspira tous les artistes. C'est pour cela que cet événement se déroula si bien, ayant conquis non seulement les

participants, mais aussi les membres du jury qui, en criant «Bravo» pendant la compétition, oublièrent toutes les conventions.

La générosité et la gentillesse des notables présents à cette occasion se manifestèrent lorsqu'un membre du jury récompensa avec des dollars tirés de sa propre poche un vieux *bakhshi,* interprète extraordinaire, qui n'eut pas la chance de gagner le concours, ou par les présents exquis consistant en pièces d'art décoratif local offerts par les membres du jury qui représentaient l'autorité locale.

Le festival en plein air émerveilla les spectateurs par sa taille, qui faisait plutôt penser à ce que l'on voit d'habitude dans les grandes villes, avec ses chants et ses danses hauts en couleurs et ses artistes arborant fièrement les costumes traditionnels des différentes régions d'Ouzbékistan et de l'Asie centrale. Il surprit aussi par l'utilisation incongrue d'un fond musical pré-enregistré à l'ancienne mode, faisant tache dans le contexte de cet événement d'envergure. En effet, la cérémonie d'ouverture se déroula au stade de Boysun dans le plus pur esprit des vieilles manifestations soviétiques pour grand public, lorsqu'aux sons joyeux d'une musique enregistrée, une foule d'artistes vêtus de couleurs chatoyantes exécutèrent leurs numéros routiniers et répétitifs.

Pendant le déroulement du festival, ses véritables héros, les responsables de sa réalisation, restèrent dans les coulisses, n'apparaissant que brièvement pour distribuer les récompenses: Alisher Alimatov, alors que Turgun Alimatov, retenu par des problèmes de santé ne put malheureusement pas participer à l'événement. Avec l'aide du principal sponsor du festival, Aleksei Arapov, qui n'est lui-même ni ouzbek ni musicien, ils réunirent les conditions permettant à ce festival d'exister et créèrent la première manifestation de ce genre en Ouzbékistan.

Si le festival précédent, *Sharq Taronalari,* put servir de carte de visite à l'Ouzbékistan, il avait lieu à Samarkand et présentait plutôt la culture urbaine: la branche secondaire de l'héritage rural de type nomade fut laissée dans l'ombre. C'est pour cela que la conférence organisée dans le cadre du festival de Boysun fut spécialement consacrée aux traditions locales de l'interprétation musicale et des arts décoratifs. De nombreuses interventions se rapportèrent à cette région particulière, à son originalité et à sa diversité historique et culturelle. La conférence fut très appréciée par les invités et les participants du festival.

La compétition qui eut lieu dans le cadre du festival de Boysun fut divisée en trois catégories: ensembles, instrumentistes, bardes (*bakshi*). Un ensemble local du nom de Boysun fut un des événements phares de la manifestation. Son répertoire, où abondaient les scènes inspirées de la vie villageoise et familiale ainsi que des célébrations des changements saisonniers, fut à l'origine d'un spectacle exprimant l'optimisme, peu caractéristique des représentations folkloriques. Des chants, des danses, des pièces instrumentales, des scènes de monologues avec des éléments comiques ou dramatiques savamment entrelacés, témoignèrent de la diversité de la tradition locale. Appelé d'abord Shalola, cet ensemble a réalisé un grand travail de sauvegarde et de conservation en rassemblant des pièces du folklore local et en les incorporant à de nouvelles créations visuelles et scéniques. On peut discuter naturellement de la pureté et de l'authenticité d'un tel folklore et arguer que la combinaison de plusieurs types d'art dans une représentation scénique dénature celle-ci et lui fait perdre son essence. Mais alors, comment expliquer la popularité du phénomène mondialement

connu des derviches tourneurs avec leur spectacle de danse, de chant et de tournoiement extrait d'un rituel soufi ? Ayant survécu jusqu'à nos jours, il a été recréé, bien qu'en dehors de son contexte, sur de nombreuses scènes du globe.

La combinaison du rituel avec des scènes de la vie quotidienne fait l'originalité du répertoire musical et scénique de l'ensemble Boysun. C'est probablement la seule troupe du genre dans tout l'Ouzbékistan à qui son appartenance provinciale lui permet de maintenir des formes rituelles de représentation, typiques de cette région.

Fondé durant la période soviétique, l'ensemble reçut de nombreuses récompenses jusqu'à la chute de l'URSS. Depuis l'indépendance, il réussit à produire deux ou trois films dont l'esprit allègre rencontra la faveur du public. Mais leurs réalisations s'arrêtèrent là. Aujourd'hui, avec l'État qui s'intéresse surtout aux questions économiques, les ensembles locaux tels que Boysun perdent toute chance de devenir rentables ou de voyager. Ainsi les membres de ce groupe mirent leurs derniers espoirs et leurs efforts dans ce festival où ils se montrèrent dignes de gagner le premier prix.

De nos jours, les gens sont attirés par la musique ouzbèke pour différentes raisons: ses horizons s'élargissent et ses vedettes commencent à faire régulièrement des tournées à l'étranger. Un des phénomènes nouveaux liés à cette musique est qu'elle devient un sujet d'étude pour les jeunes chercheurs en ethnomusicologie à l'étranger. Les Américains rassemblent depuis longtemps du matériel, de même que les Allemands qui se préparent à visiter le pays. Ainsi, un des plus brillants lauréats du festival dans la catégorie instrumentistes traditionnels ouzbeks fut le musicien japonais Shimada Shizuo. Venu en Ouzbékistan pour étudier la langue, il ne put résister au désir d'apprendre à jouer d'un instrument traditionnel, tant il était attiré par le riche héritage musical du pays. Et pas n'importe quel instrument, mais le *tanbur*, considéré à juste titre comme particulièrement exigeant et sophistiqué. Son jeu, inspiré et très professionnel, lui valut l'acclamation générale et une récompense.

La dimension culturelle post-soviétique, toujours présente dans les esprits, conserve la tradition des cérémonies grandioses et bien rôdées qui représentent des scènes de la vie quotidienne et montrent des gens extrêmement contents de leur statut social et matériel. Les raisons d'exhiber une telle satisfaction peuvent paraître injustifiées quand on pense qu'ici, le salaire moyen ne dépasse pas les cinq dollars... C'est peut-être pour cela que le festival laissa une impression si profonde sur la population locale en lui rappelant, un instant, les heureux moments de sa stabilité passée. Sinon pourquoi quinze mille personnes des environs seraient-elles descendues dans le stade bondé de Boysun pour assister à la cérémonie d'ouverture du festival ? Et cela malgré une chaleur brûlante qui semblait vouloir réduire en cendres l'immense espace environnant.

On dit ici que, pour bien comprendre une culture, il faut en sonder les profondeurs. Et pour y arriver il faut s'immerger dans la réalité villageoise des campagnes et des régions montagneuses lointaines comme Boysun. Ainsi, en surmontant les périls du trajet long et difficile qui vous mène à votre destination, vous aurez la vraie révélation de ce que vous recherchez, que cela soit la musique ou les confins d'un espace géographique non exploré.

Razia Sultanova

Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian

THÈSES RÉCENTES

Sandrine LONCKE
Lignages et lignes de chant chez les Peuls Woɗaaɓe du Niger
Thèse de doctorat de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (département Langues, Littératures et Sociétés), 410 p., soutenue le 7 janvier 2002. Directeurs de thèse: Hugo Zemp et Christiane Seydou.

Cette recherche porte sur les chants polyphoniques masculins d'une population d'éleveurs nomades: les Peuls Woɗaaɓe, ou Bororos, du Sahel nigérien. Le choix d'exposition a consisté à restituer systématiquement la genèse de la construction de l'objet, non seulement en suivant l'ordre chronologique du terrain, mais en rapportant également les discours recueillis – en version bilingue peul et français – ainsi que le contexte global et personnalisé de l'enquête.

Outre deux chants communs à l'ensemble de la communauté, les quinze lignages woɗaaɓe vivant au Niger – entre 80 000 et 100 000 individus – possèdent chacun un «chant de marque» (*jeldugol*) par lequel ils s'identifient mutuellement et se différencient les uns des autres lors des rassemblements cérémoniels interlignagers (*daɗɗo ngaanyka*) qui ont lieu à chaque fin d'hivernage.

Ces chants, les Woɗaaɓe les conçoivent, à l'image de leur arbre lignager, comme les ramifications figées et à jamais différenciées d'une forme unique, qui aurait été partagée par leur ancêtre fondateur entre les différentes lignées patrilinéaires auxquelles il donna naissance.

D'un point de vue formel, l'ensemble du corpus présente de fait une réelle homogénéité stylistique, bien qu'aucun chant ne soit semblable. A elle seule, leur existence vient donc conforter cette croyance selon laquelle l'identité ethnique puise ses fondements dans une origine commune, tandis même que leur différence contribue parallèlement à substantialiser les contours des identités lignagères. Aussi la possession d'un chant reconnu comme authentique constituera-t-elle pour le lignage un gage de son appartenance à la vaste communauté des Woɗaaɓe.

A l'analyse, il apparaît cependant que cette notion endogène de légitimité identitaire, loin de constituer une donnée avérée une fois pour toute, découle de toute une dynamique relationnelle d'intégration et d'exclusion, dont le principal enjeu est le maintien d'un équilibre des rapports de force entre lignages, notamment en matière d'échange des femmes; si bien que la reconnaissance de conformité musicale n'est jamais qu'un sceau imposé *a posteriori* et en constante réévaluation, au gré des jeux de recomposition vécus par la société.

L'observation en contexte cérémoniel des différentes modalités d'interprétation de ces chants indique en outre que leur identité formelle, foncièrement mouvante, n'émerge jamais qu'*in situ*, au sein de la performance musicale, et dans un jeu de confrontation avec autrui oscillant entre rapports de complémentarité ou d'opposition selon qu'il convient de repousser ou, au contraire, de restreindre la frontière entre Nous et les Autres.

Au delà de la lecture que les Woɗaaƃe font de leur propre histoire, il s'avère ainsi que ces chants ne sont pas tant le fruit d'une diversification arborescente originelle que d'un procès de différenciation et d'homogénéisation continu, transversal et réflexif, qui donne finalement à entendre la façon dont le tissu relationnel de cette société nomade se recompose constamment, non seulement dans le temps, au gré de jeux de scission et d'agrégation, mais également dans l'espace, au fil des co-résidences et des dispersions.

La notion d'antériorité d'une forme musicale mère, ou la traditionnelle dichotomie entre invariant et variable, s'en trouve du coup relativisée, au profit de processus compositionnels interactifs se jouant continûment lors des confrontations cérémonielles interlignagères et dessinant de façon évolutive ce qu'on pourrait appeler une «dialectologie musicale».

Plus qu'une simple attestation de conformité culturelle, les chants lignagers des Peuls Woɗaaƃe participent au fond d'une dialectique communautaire qui permet de perpétuer, au delà des recompositions de la société, le style de l'ethnie.

Maria MANCA
La poésie pour répondre au hasard.
Une approche anthropologique des joutes poétiques en Sardaigne
Thèse de doctorat, 2 vol. (326 et 53 pages, 2 CD encartés), préparée sous la direction d'Aurore Monod Becquelin, soutenue à l'Université de Paris X Nanterre le 25 juin 2002.

La joute poétique (*gara poetica*) de tradition orale, pratiquée en Sardaigne lors des fêtes patronales, oppose deux ou trois poètes qui s'affrontent à partir de thèmes philosophiques, historiques ou sociaux tirés au sort. Ils se répondent en chantant des huitains d'endécasyllabes ponctués par un petit chœur polyphonique.

A partir de l'observation des textes d'une centaine de joutes (de la fin du XIX^{e} siècle à nos jours) ainsi que de leur performance et des dires des poètes et du public, la thèse démontre que la *gara* est une représentation de la vie humaine comme un combat où le poète – à travers son improvisation – relève un défi contre le hasard et prend en main son destin.

La première partie présente les données ethnographiques. Elle décrit une joute (préparation, déroulement, commentaires) dans le cadre de la fête. L'attention est portée sur le système de communication et de représentation mis en œuvre et

L'observation en contexte cérémoniel des différentes modalités d'interprétation de ces chants indique en outre que leur identité formelle, foncièrement mouvante, n'émerge jamais qu'*in situ*, au sein de la performance musicale, et dans un jeu de confrontation avec autrui oscillant entre rapports de complémentarité ou d'opposition selon qu'il convient de repousser ou, au contraire, de restreindre la frontière entre Nous et les Autres.

Au delà de la lecture que les Woɗaaƃe font de leur propre histoire, il s'avère ainsi que ces chants ne sont pas tant le fruit d'une diversification arborescente originelle que d'un procès de différenciation et d'homogénéisation continu, transversal et réflexif, qui donne finalement à entendre la façon dont le tissu relationnel de cette société nomade se recompose constamment, non seulement dans le temps, au gré de jeux de scission et d'agrégation, mais également dans l'espace, au fil des co-résidences et des dispersions.

La notion d'antériorité d'une forme musicale mère, ou la traditionnelle dichotomie entre invariant et variable, s'en trouve du coup relativisée, au profit de processus compositionnels interactifs se jouant continûment lors des confrontations cérémonielles interlignagères et dessinant de façon évolutive ce qu'on pourrait appeler une «dialectologie musicale».

Plus qu'une simple attestation de conformité culturelle, les chants lignagers des Peuls Woɗaaƃe participent au fond d'une dialectique communautaire qui permet de perpétuer, au delà des recompositions de la société, le style de l'ethnie.

Maria MANCA
La poésie pour répondre au hasard.
Une approche anthropologique des joutes poétiques en Sardaigne
Thèse de doctorat, 2 vol. (326 et 53 pages, 2 CD encartés), préparée sous la direction d'Aurore Monod Becquelin, soutenue à l'Université de Paris X Nanterre le 25 juin 2002.

La joute poétique (*gara poetica*) de tradition orale, pratiquée en Sardaigne lors des fêtes patronales, oppose deux ou trois poètes qui s'affrontent à partir de thèmes philosophiques, historiques ou sociaux tirés au sort. Ils se répondent en chantant des huitains d'endécasyllabes ponctués par un petit chœur polyphonique.

A partir de l'observation des textes d'une centaine de joutes (de la fin du XIX^{e} siècle à nos jours) ainsi que de leur performance et des dires des poètes et du public, la thèse démontre que la *gara* est une représentation de la vie humaine comme un combat où le poète – à travers son improvisation – relève un défi contre le hasard et prend en main son destin.

La première partie présente les données ethnographiques. Elle décrit une joute (préparation, déroulement, commentaires) dans le cadre de la fête. L'attention est portée sur le système de communication et de représentation mis en œuvre et

étendue aux pratiques quotidiennes de l'improvisation et à leur formalisation en un art poétique dans la *gara.*

La deuxième partie aborde le fonctionnement de l'improvisation. Celle-ci est perçue comme un «don de nature» bien qu'elle utilise des processus et des techniques complexes pleinement maîtrisés: parcours thématiques, strophiques et métriques, formules, systèmes modulaires, etc. Stratégie de la parole, la *gara* est à la fois compétition individuelle et production collective (de la poésie, du savoir et des valeurs) puisqu'elle est réalisée, évaluée et débattue avec le public. Elle est une œuvre ouverte, qui véhicule une conception relativiste de la vérité et doit être vue comme un jeu fondateur de culture et de tradition.

Enfin, la troisième partie interroge la signification sociale, morale et symbolique de la *gara* dans la société pastorale sarde qui la produit. Elle exalte les vertus d'héroïsme et d'honneur et met en rapport, sous la forme d'une ascèse, la vie exemplaire du berger du poète et du saint. En comparant la *gara* à d'autres manifestations de défi contre le hasard, la thèse débouche sur une identification de la joute comme une véritable construction verbale du destin.

Le deuxième volume présente le corpus des joutes analysées ainsi que la transcription et la traduction de l'une d'entre elles, figurant également sous forme de deux CD encartés.

PUBLICATIONS REÇUES

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser à: Ateliers d'ethnomusicologie. 10, rue de Montbrillant. CH-1201 Genève.

LIVRES

CERCHIARI Luca: ***Dal Ragtime a Wagner. Treemonisha di Scott Joplin.*** Prefazione di Gunther Schuller. Coll. I Suoni del Mondo 1. Palermo: L'Epos, 2001. 173 p.

CRUCES Francisco et al. ed.: ***Las Culturas Musicales.*** Lecturas de etnomusicología. Colección Estructuras y Procesos, serie Antropología. Madrid: Editorial Trotta, 2001. 493 p.

Enquête régionale sur les musiques et danses traditionnelles communautaires et musiques du monde. Aix-en-Provence: ARCADE (Agence régionale de coordination artistique et de développement), 2001.

Guide Provence-Alpes-Côte d'Azur des musiques et danses traditionnelles et musiques du monde. Bouc Bel Air: Régie Culturelle Régionale, 2002. 320 p., illustrations coul. et n.b.

Guide to World Music produced in France. Paris: Bureau Export, 2001. 288 p., illustrations n.b.

LECOMTE Henri: ***Guide des meilleures musiques du monde en CD.*** Paris: Bleu nuit éditeur, 2001. 192 p.,

LEFRANC Pierre: ***Le Cante Jondo. Le territoire, le problème des origines, les répertoires.*** Préface de Dominique Salini et Jean-Yves Bosseur. Nice: Publications de la Faculté des Lettres de Nice, nouvelle série, n° 48, 1998 [version espagnole: *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares.* Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla / Nice: Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 2000.

LENOIR Yves, dir.: ***Béla Bartók. Archives Béla Bartók de Belgique - Fonds Denijs Dille.*** Catalogue rédigé sous la direction d'Yves Lenoir. Bruxelles: Bibliothèque royale de Belgique, 2002. 292 p., illustrations n.b.

LIAVAS Lambros: ***Greek Folk Musical Instruments.*** Ouvrage bilingue grec-anglais. Athens: Ministry of Culture – Directorate of Folk Culture – Museum of Greek Folk Musical Instruments / The Fivos Anoyanakis' Collection, 2000. 95 p., illustrations n.b. et couleurs.

LONCKE Sandrine: ***Les chemins de la voix peule.*** Premio internazionale Latina di studi musicali, 1996. Lucca (Italie): LIM Editrice, 1999. 115 p., transcriptions, illustrations n.b., accompagné d'un CD.

Music of Thrace, an Interdisciplinary Approach: Evros. Ouvrage collectif. Athens: The Friends of Music Society – Research Programme 'Thrace', 1999. 475 p., accompagné d'un CD.

NUSSBAUM Thomas et Josef SULZ, dir.: ***Musik im Brauch der Alpenländer. Bausteine für eine musikalische Brauchforschung.*** Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2001. 405 p.170 p., accompagné d'un CD.

RANDRIANARY Victor: ***Madagascar. Les chants d'une île.*** Collection Musiques du monde. Paris: Cité de la musique / Arles: Actes Sud, 2001. 170 p., accompagné d'un CD.

SHILOAH Amnon: ***La musique dans le monde de l'islam. Une étude socio-culturelle.*** Traduit de l'anglais par Christian Poché. Paris: Fayard, 2002.

SIRON Jacques: ***Bases. Des mots aux sons.*** Préface de Michel Gordberg. Paris: Outre Mesure, 2001. 208 p., graphiques, transcriptions.

SIRON Jacques: ***Dictionnaire des mots de la musique.*** Paris: Outre Mesure, 2002. 304 p.

Tuareg. Nómadas del desierto. Textes de Luis Montreal, Alberto Costa et François Borel. Barcelona: Fundación La Caixa, 2001. 172 p., illustrations n.b. et couleurs.

CD

▮ *Afrique*

BNET HOUARIYAT. Voices of Marrakech. Production: Luigo Cinque: texte: Antonio Baldassarre. 1 CD Forrest Records HMVM 16, 2001.

BNET MARRAKECH. Chama'a. Enregistrements: Jean-Pierre Sluys; texte: Christian Ledoux. 1 CD L'empreinte digitale ED 13144, 2002.

MARA DIABATÉ: Tambila (Passage). Enregistrements: Dominique Molliat; texte: Mara Diabaté. 1 CD MD Studio 01011, 2002.

FARAFINA. Kanou. Enregistrements: Thierry Van Roy; texte: Heinz Dill. 1 CD L'empreinte digitale ED 13134, 2001.

GHANA. Popular Music (1931-1957): From Palm Wine Music to Dance Band Highlife. Production exécutive: Serena Dankwa; texte: John Collins. 1 CD Arion ARN 64564, 2001.

LES MILLE ET UNE NUITS DE LA SAVANE. Le pays Bamoum au Cameroun. Enregistrements: Errol Leighton; texte: Luigi Elongui. 1 CD Arion ARN 64547, 2002 (rééd. de 1982).

MOSSI DU BURKINA FASO. Musiques de cour et de village. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. Collection Prophet 27. 1 CD Philips 468453-2, 2002.

MUSIQUE ARABO-ANDALOUSE DU MAROC. Orchestre Chabab Al-Andalous. Mohammed Bajeddoub – Abdessalam Sefiani. Unesco – Paris – Janvier 99. Enregistrement et texte: s.n. 1 CD Association Chabab Al-Andalous, s.d. (2000).

MUSIQUE MAURE. Mauritanie: Ely Ould Meïddah, Moktar Ould Meïdah. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. Collection Prophet 29. 1 CD Philips 468455-2, 2002.

NORD CAMEROUN. Musique des Ouldémé. Au rythme des saisons. Enregistrements: Nathalie Fernando et Fabrice Marandola; texte: Nathalie Fernando. 1 CD Inédit W 260104, 2001.

RAMA. Musique de l'église orthodoxe d'Éthiopie. Enregistrements: Didier Demolin; texte: Moges Yigezu. 1 CD Fonti Musicali FM 219, 2000.

ADEL SHAMS EL-DÎN. Quarante rythmes du Moyen-Orient. Enregistrements: Antoine Demantke; textes: Henri Lecomte et Alia David. 1 CD Buda Records 1986092, 2002.

SOUDAN. Basbar. Chants de lutte et autres chansons du peuple béja. Arka Mohammad, Sabir & Sidi Doshka. Enregistrements et texte: Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col.CD112, 2001.

YORUBA DU BÉNIN. Sakara & Gèlèdé. Enregistrements et texte: Charles Duvelle. Collection Prophet 26. 1 CD Philips 468452-2, 2002.

▮ *Amériques*

LUCY ACEVEDO. Negra (Pérou). Enregistrements: Errol Maibach et Christian Oestreicher; texte: Patrik Dasen. 1 CD Ethnomad ARN 64567, 2002.

BRÉSIL. Cantadores repentistas. Oliveira de Panelas & Daudeth Bandeira. Enregistrements et texte: Teca Calazans. 1 CD Buda Records 1983122, 2002.

CHÁ DE ZABUMBA. Vamo Vadiá (Brazil). Enregistrements: Gustavo e Délbert; production exécutive: Adelmo Apolônio. 1 CD Cavale Marinhe LMCD0087, 2001.

COLOMBIE: Les rois du Son Palenquero. Sexteto Tabalá. Enregistrements: Lucas Silva et Marion Provansal; texte: Lucas Silva. 1 CD Buda Records 1979312, 2001.

GARIFUNA MUSIC. Music from Guatemala 2. Enregistrements: Torbjörn Samuelsson; texte: Sten Sandahl. 1 CD Caprice Records CAP 21631, 1999.

GARIFUNA MUSIC. Music from Honduras 2. Enregistrements: Torbjörn Samuelsson; texte: Sten Sandahl. 1 CD Caprice Records CAP 21638, 2000.

MARACATU ATÔMICO. Enregistrements: Tião do Vale et Lindemberg Oliveira; texte: Marcelo Pedroso. 1 CD Cavalo Marinho MA 001, 2000.

MESTRE SALUSTIANO. Sonho da rabeca. Enregistrements: Jailson Romão; texte: s.n. 1 CD Topois TOP 015, s.d.

▮ *Asie*

L'ART DE LA FLÛTE. Inde du Nord. Chandrakant Prasad (flûte), Govind Shukla (tabla). Enregistrements et texte: Charles Duvelle. Collection Prophet 28. 1 CD Philips 468454-2, 2002.

L'ART DU LUTH TIBÉTAIN. Sherap Dorjee. Enregistrements et texte: Boris Lelong. 1 CD Arion ARN 60558, 2002.

AZERBAÏDJAN: CHANTS DU GRAND CAUCASE. Malik Mansurov – Agha Karim – Marc Loopuyt – Natig Shirinov. Enregistrements: Guillaume Perrier, Henri Lecomte; texte: Marc Loopuyt. 1 CD Buda Records 1983152, 2001.

JOHN BAILY & USTAD ASIF: From Cabool to California. Enregistrements: Darrell Ashley; texte: John Baily. 1 CD Bolbol CD 01, 2000.

BIJAN CHEMIRANI: EOS. Enregistrement: Lucien Massucco; texte: Benjamin Minimum. 1 CD L'empreinte digitale ED 13147, 2002.

CHEMIRANIS. Djamchid – Keyvan – Bijane: Qalam Kar. Enregistrements: Alexis Blanchart; texte: Fred Soupa. 1 CD Iris Music 3001 854, 2002.

CHINE. Jésuites et courtisanes.XVIII-21 Musique des Lumières / Fleur de Prunus. Réalisation: Jean-Christophe Frisch et François Picard; texte: François Picard. 1 CD Buda Records 1984872, 2002.

LES CROISADES SOUS LE REGARD DE L'ORIENT. Omar Sarmini, ensemble Al-Kindî. Musique arabe et poésie du temps des croisades. Hommage au prince syrien Ousâma Ibn Mounqidh. Enregistrements: Romain Frydman; texte: Julien Jâlal Eddine Weiss. 2 CD Le Chant du Monde 5741118.19, 2001.

SHIRIN DAHANI. Sweet Lipès. The ensemble of Rahim Takhari. Music of North Afghanistan. Enregistrements et texte: Jan van Belle. 1 CD Pan Records PAN 2089, 2001.

VERONICA DOUBLEDAY: Heart to heart. Afghan Songs of Love and Marriage, Women's Style. Enregistrements: John Baily; texte: Veronica Doubleday. 1 CD Bolbol CD 01, 2001.

FARIDA & THE IRAQI MAQAM ENSEMBLE. Classical Music of Iraq. Enregistrements: Sadiq Studios, Bagdad; texte: Vera Ramer. 1 CD Samarkand Records SAM ED 9001, 1998.

DHRUBA GHOSH: Dakshini. Enregistrements: Lou et Claude Flagel; texte: Dhruba Ghosh. 1 CD Fonti Musicali fmd 223, 2001.

JAPON. Chants courtois. Etsuko Chida. Enregistrements: Hervé Martin; texte: Henri Lecomte. 1 CD Buda Records 1987862, 2002.

JUGALBANDI. A Sitar ands Shehnai Duet. Pandit Manilal Nag & Ustad Ali Ahmad Hussain Khan. Enregistrements: Prosenjet Ghosh; texte: s.n. 1 CD Rhyme Records RCD 9805, 1998.

KURDISTAN. Memê Alan, chants épiques. Miço Kendes. Enregistrements: Massimo Bonomo et Matthieu Ramsauer; texte: Arnaud Robert. 1 CD Amori AM 015, 2001.

LYON ORIENTALE. De l'Arménie au Vietnam. Musiques du monde en Rhône-Alpes. Atlas sonore Rhône-Alpes 16. Enregistrements: Pascal Cacouault; textes: Eric Montbel et Valérie Pasturel. 1 CD CMTRA/Nord-Sud CDNS 1103, 2001.

MASTERDRUMMERS OF NEPAL. Auspicious Drumming Traditions of Bhaktapur. Dhimaybâjâ and Navabâjâ. Enregistrements et texte: Gert-Matthias Wegner. 1 CD G.-M. Wegner, P.O. Box 10878, Kathmandu, Nepal, 2001.

MUSIQUE KURDE D'IRAN. Ali Akbar Moradi: Odes mystiques et musique pèrofane. Enregistrement: Centre culturel Pouya (Paris); texte: Abbas Bakhtiari, Joël Bastenaire et Pierre Bois. 1 CD Inédit W 260103, 2001.

NURAK & BAKYT. Music and songs from Kyrgyzstan. Enregistrements: Ivo Roubal; texte: Petr Doruzka. 1 CD Spirala SP-00038-2331, 2000.

PHILIPPINES. Musique de luth en pays T'boli. Fingguy Flang et Luming Tuan: luth hegelung. Enregistrements et trexte: Boris Lelong. 1 CD Buda Records 1987872, 2002.

PLÔW TCHA. Mélodies villageoises, communauté de Rohall et des environs des temples. Angkor, Cambodge. Enregistrements et texte: Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col CD 110, 2001.

RAZBAR ENSEMBLE. Iran. Chants sacrés kurdes. Enregistrements: Interface Studio, Cologne; texte: s.n. 1 CD Arion ARN 64576, 2002.

SAROD RECITAL BY RANAJIT SENGUPTA. Tabla: Prabir Kumar Mitra. Raga Jogkauns. « Artiste of the Millenium ». Enregistrement et texte: s.n. 1 CD UD Series UDCD 120, 2001.

SHASHANK. Live Concert. The Musical Academy. Enregistrements: Jojo; texte: Sri Parthasarathy. 3 CD Sruthi Records SRI 9.10.11, 1999.

SITAR DE BÉNARÈS. Inde du Nord. Amar Nath Mishra (sitar), Kuber Nath Mishra (tabla). Enregistrements et texte: Charles Duvelle. Collection Prophet 30. 1 CD Philips 468456-2, 2002.

SYRIE. Muhammad Qadri Dalal. Maqâmat insolites, improvisations au 'ûd. Enregistrements: Pierre Bois; texte: Muhammad Qadri Dalal et Pierre Bois. 1 CD Inédit W 260105, 2002.

TCHÉTCHÉNIE. Ensemble Aznach: Zoura. Enregistrements: Errol Maibach et Christian Oestreicher; texte: Bernard Outtier. 1 CD Ethnomad ARN 64557, 2001.

TENGIS. Chants du peuple darkhad. Lac Khövsgöl, Mongolie. Enregistrements et texte: Laurent Legrain. 1 CD Colophon Records Col CD 110, 2001.

VIÊT-NAM. Quan Ho. Ballades galantes, chants d'amitié. Doán dân ca Viêm Xá & Bac Ninh. Enregistrements et texte: Eddy Pennewaert. 1 CD Colophon Records Col.CD113, 2002.

YEMEN: Musiques du cœur de l'Arabie. Enregistrements: Jean-Christophe Girard; texte: Henri Lecomte. 1 CD Buda Records 1978302, 2002.

▮ *Europe*

ARMÉNIE. Benik Abovian et Zaven Azibekian, musiciens traditionnels du Tavush. Enregistrements: Nicolas Berger; texte: Antoine Chaudagne et Artashes Hovhannisyan. 1 CD Inédit W 260106, 2002.

BULGARIE. Chants de Nedelino. Tradition des Rhodopes. Enregistrements: Pierre Bois; texte: Nikolai Kaufman. 1 CD Inédit W 260108, 2002.

BULGARIE. Kitka. Les héritiers d'une tradition. Collection Le chant des enfants du monde, vol. 10. Enregistrements et texte: Francis Corpataux. 1 CD Arion ARN 64572, 2002.

CANT DELS PELEGRINS DE LES USERES. Recopilació sonora de música tradicional valenciana. Enregistrements: Vicent Torrent, Fernando J. Llabrés; texte: Àlvar Monferrer i Monfort. 1 CD Fonoteca de Materials, IVM 10, 2001.

CANTS DE L'AURORA. Recopilació sonora de música tradicional valenciana. Enregistrements: Vicent Torrent, Josemi Sànchez; textes: Àlvar Monferrer i Monfort, Jordi Reig i Bravo, Josep Antoni Collado i Àlvez. 3 CD Fonoteca de Materials, IVM 28-30, 2001.

JUAN CARMONA. Orillas. Production exécutive: Cendryne Roé; texte de Marianne Poncelet. 1 CD Nomades Kultur NK 0102, 2002.

IANNIS KAÏMAKIS. Le cycle de la vie. Chants traditionnels grecs. Enregistrements: Dimitri Nistikakis; texte: Iannis Kaïmakis. 1 CD L'Empreinte Digitale ED 13105, 1999.

KARYSTIA. Recordings in South Euboea, 1974-1994. Production: Thanassis Moraitis; textes: Markos Dragoumis, Dimos Fiotakis. 1 CD Friends of M.L.A. CD6, s.d.

LES PENTES DE LA CROIX-ROUSSE. Atlas sonore Rhône-Alpes 17. Enregistrements: variés; texte: Jean Blanchard. 1 CD CMTRA CMT 017, 2001.

ROMANIAN FOLK ARCHIVES. Roots - Document. Enregistrements: Constantin Brăiloiu (1931-43); textes: Emilia Comisel, Mariana Kahane, Marian Lupascu. 1 CD Institute for Ethnography and Folklore «Constantin Brăiloiu» EDC 322, 1999.

ROUMANIE. Les «Haïdouks» d'autrefois, I et II. Enregistrements et textes: Speranţa Rădulescu. 2 CD Muzeul Taranului Roman, Ethnophonie CD 003-004, 2001.

SAUTS BIARNÉS DE L'ARRIBÈRA. Enregistrements et direction artistique: Joan-Francés Tisnèr. 1 CD Menestèrs Gascons MG001, 2002.

STIMMHORN. Inland. Balthasar Streiff - Christian Zehnder. Enregistrements: Wilhelm Zürrer. 1 CD Recrec LC 01219, 2001.

VEILLÀ D'HIVÉ. Nicolas Perrillat. Enregistrements: Alain Basso; texte: Alain Savouret. Collection Musiques Tracées de Savoie. 1 CD C&C mts 03, 1999.

▮ *Océanie*

A DIDGERIDOO EXPERIENCE. Alexandre Bartos, Patrick Kersalé. Enregistrements et texte: Patrick Kersalé. 1 CD Arion ARN 64560, 2001.

CD-ROM, DVD, LOGICIELS, VIDÉOS

FLUTE MAESTRO S. SHASHANK. Krishna Smaranam. A Live Concert at Madras, Feb. 21, 2002. Réalisation: S. Venketesan. DVD Sruthi Records inc., 2002.

LITERATURA DE CORDEL. Catalogo do Acervo do Sistema de Bibliotecas da Universidade Estadual de Londrina. CD-ROM Windows 95/98/NT/2000. Universidade Estadual de Londrina / Biblioteca Central / Fundação Araucaria, 2001.

RICHES DE LA CULTURE DES AUTRES? Réalisation: Roland Pellarin. Vidéo VHS-PAL ou DVD vidéo PAL. Genève: Stratis / Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.

TIRAYATTAM. Un rituel mis en scène. Réalisation: Franck Schneider. Vidéo VHS-PAL ou DVD vidéo PAL. Genève: Stratis / Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.

TOLD IN HEAVEN TO BECOME STORIES ON EARTH. A study of change in Randai theatre of the Minangkabau in West Sumatra using visual documentation from the 1930s. Réalisation: Wim van Zanten et Bartz Barendregt. Accompagné d'un livret de 54 p. Vidéo VHS-PAL. Institute of Cultural and Socialk Studies, Leiden University / International Institute for Asian Studies, 2000.

AUTEURS

Jean LAMBERT est ethnomusicologue, spécialiste du Yémen et maître de conférences au Musée de l'Homme (Paris). Il est aussi actuellement président de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE).

LÊ Ylinh est née en 1963 à Hà-nôi, Viêt-nam. Suite à des études en musicologie au Conservatoire de Hà-nôi, elle se concentre sur l'étude de la musique du rituel de Hâu-bong depuis 1986. Elle a terminé son DEA en 1992 à Paris IV, et son mémoire constitue les premières observations sur cette musique. Après une rupture de six ans pour prendre quelque recul, c'est Roberte Hamayon, qui, en 1999, l'encourage à reprendre ses travaux. Elle est actuellement doctorante en ethnomusicologie à Paris IV, sous la direction de François Picard.

Bernard LORTAT-JACOB est Directeur de recherche au CNRS, responsable du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il travaille depuis maintenant plus de trente ans sur les traditions musicales européennes et méditerranéennes (Maroc, Sardaigne, Roumanie, Albanie) et a publié de nombreux disques et articles, ainsi qu' une dizaine de livres dépassant souvent le cadre de la stricte monographie.

Julien MALLET est doctorant au laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Parallèlement à ses études d'ethnomusicologie à l'Université Paris X Nanterre, il s'est consacré à l'apprentissage d'une musique angolaise (à la guitare) et au jazz à travers des études d'arrangement composition (CIM, IACP). Il a poursuivi des recherches sur une musique urbaine de résistance à la colonisation à Luanda, capitale de l'Angola et travaille actuellement (thèse) sur le *tsapiky*, une pratique musicale de la région de Tuléar (sud-ouest de Madagascar.

Denis-Constant MARTIN est chercheur au Centre d'études et de recherches internationales (CERI) de la Fondation nationale des sciences politiques (Paris); il enseigne un cours de «Sociologie des musiques populaires» à l'Université de Paris 8-Saint Denis. Dans le cadre de ses travaux sur les relations entre culture et politique, il termine une étude sur «Identité, culture et politique chez les 'métis' au Cap». Il a récemment publié *La France du Jazz, musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e^ siècle* (2002, avec Olivier Roueff).

Eric MONTBEL est musicien, joueur de cornemuse. Chercheur, collecteur, diplômé en ethnomusicologie de l'EHESS de Paris, il a publié des rééditions de 78t des vieux maîtres de la cabrette. En tant que directeur artistique, il a dirigé et le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes de Lyon avant de travailler comme conseiller artistique auprès de l'Arcade-Paca à Aix-en-Provence.

Yahyâ AL-NÛNÛ est un musicien traditionnel du Yémen. Spécialiste du chant de Sanaa, il est l'un des derniers a jouer du luth yéménite, *tarab* ou *qanbus*. Il s'est produit pour la première fois en France en 2000, à la Maison des Cultures du Monde.

François PICARD, spécialiste de musique chinoise, est professeur d'ethnomusicologie à l'Université Paris IV Sorbonne; il mène parallèlement une activité de directeur artistique. Lors de son séjour d'études à Shanghai en 1986-87, il pratique la musique chinoise au sein d'ensembles locaux. Depuis 1995, avec son ensemble Fleur de Prunus, il travaille avec Jean-Christophe Frisch et XVIII-21 Musique des Lumières sur les échanges musicaux entre Européens et Chinois à Pékin aux XVII^{e}-xviii^{e} siècles.

Victor RANDRIANARY est né à Madagascar où, après une formation musicale et des études pédagogiques et philosophiques, il enseigne la musique et l'éducation musicale. En France, il a suivi une formation de musicologie et d'ethnologie. Associé au laboratoire d'ethnomusicologie CNRS/Musée de l'Homme, il s'intéresse tout particulièrement aux expressions vocales. Il a récemment publié un ouvrage sur la musique de Madagascar dans la collection de la Cité de la Musique

Olivier TOURNY, musicologue et ethnomusicologue est chargé de recherche au CNRS, rattaché au Laboratoire Langues Musiques Sociétés (UMR 8099). Spécialisé dans les musiques liturgiques au Proche-Orient et en Afrique de l'Est, il conduit la mission franco-éthiopienne de sauvegarde des musiques, danses et instruments traditionnels d'Éthiopie, réunissant plus d'une vingtaine de chercheurs et étudiants européens et éthiopiens.

Jan van BELLE, né en 1942, est musicologue, ainsi que professeur de clarinette et de saxophone. Dès 1992, il voyage au Tadjikistan et en Afghanistan, où il effectue des recherches sur la musique des Ismailis. Il a publié divers articles et trois CD chez PAN Records (Pays-Bas) et prépare une publication pour l'Institute of Ismaili Studies à Londres.

ethnomad

La nouvelle collection de CD
des Ateliers d'ethnomusicologie
en collaboration avec les disques ARION

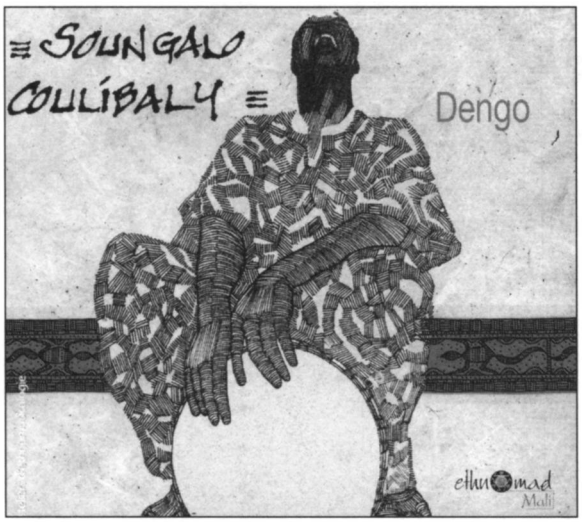
ww.adem.ch

ETHNO une vision novatrice des musiques du monde, axée sur la découverte d'artistes et d'ensembles exceptionnels.

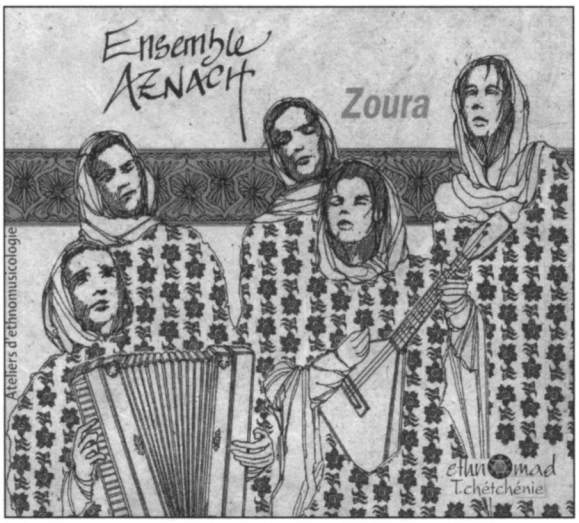
NOMAD des musiques migrantes, enracinées dans une tradition culturelle, mais intégrées au monde d'aujourd'hui.

MAD une riche palette de timbres, de saveurs et d'émotions, avec en plus le grain de folie qui est le signe du talent.

Ensemble Kaboul
***Nastaran* (Afghanistan)**
Texte de Khaled Arman
et Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64543, 2001

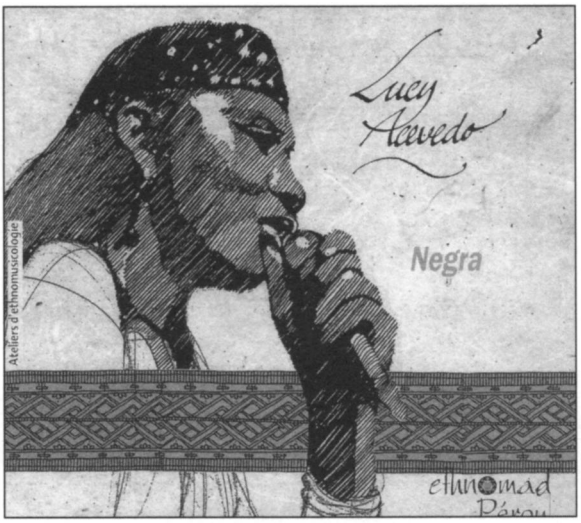


Soungalo Coulibaly
***Dengo* (Mali)**
Texte de Vincent Zanetti
CD Ethnomad ARN 64544, 2001



Ensemble Aznach
***Zoura* (Tchétchénie)**
Texte de Bernard Outtier
CD Ethnomad ARN 64557, 2001

Lucy Acevedo
***Negra* (Pérou)**
Texte de Patrik Dasen
CD Ethnomad ARN 64567, 2002.



Xhemali Berisha
et l'ensemble Skaros
***Hapi sytë* (Albanie-Kosovo)**
Texte de Gilles Torrent
et Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN64568, 2002.

Junko Ueda
***Satsuma-biwa* (Japon)**
Texte de Junko Ueda
CD Ethnomad ARN 64577, 2002.

à paraître

Nelson Rojas
***Bulenga* (Venezuela)**
Texte de Laurent Aubert
CD Ethnomad ARN 64594, 2002.

AIMP | Archives internationales de musique populaire

La collection de CD du Musée d'ethnographie de Genève

Catalogue 2002

www.adem.ch

Asie

ANTHOLOGIE MUSICALE DE LA PÉNINSULE ARABIQUE (4 CD AIMP XXX-XXXIII/VDE 780-783)
Poésie chantée des Bédouins (1 CD AIMP XXX/VDE 780)
Musique des pêcheurs de perles (1 CD AIMP XXXI/VDE 781)
Le sowt, musique des villes (1 CD AIMP XXXII/VDE 782)
Le chant des femmes (1 CD AIMP XXXIII/VDE 783)

TURQUIE. *L'art du tanbur ottoman* (1 CD AIMP XVI/VDE 586)
Cérémonie des derviches Kadiri (1 CD AIMP XVII/VDE 587)
Musiques villageoises d'Anatolie (1 CD AIMP XXXV/VDE 797)

AZERBAÏDJAN. *Musique et chants des âshiq* (1 CD AIMP XIX/VDE 613)

KAZAKHSTAN. *Musique d'Almatï* (1 CD AIMP XLVI/VDE 910)

TURKMÉNISTAN. *La musique des bakhshy* (1 CD AIMP XXII/VDE 651)

OUZBÉKISTAN. *Musique classique instrumentale* (1 CD AIMP LVI/VDE 973)

TADJIKISTAN. *Chants des bardes* (1 CD AIMP LVII/VDE 974)

ASIE CENTRALE. *Les maître du dotâr* (1 CD AIMP XXVI/VDE 735)

TURKÉSTAN CHINOIS/XINJIANG. *Musiques ouïgoures* (2 CD AIMP/Ocora C559092-93)

AFGHANISTAN. *Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz* (1 CD AIMP XXV/VDE 699)

NÉPAL. *Musique de fête chez les Newar* (1 CD AIMP XIII/VDE 553)

INDE. *Dhrupad de Darbhanga. La famille Mallik* (1 CD AIMP LXIII/VDE 1006)
Tabla Solo – Hommage à Latif Ahmed Khan (1 CD AIMP XLV/VDE 909)
Percussions rituelles du Kerala (2 CD AIMP LIV-LV/VDE 971-972)
Kshetra Vadyam (1 CD AIMP LIV/VDE 971)
Tayambaka (1 CD AIMP LV/VDE 972)

INDE DU SUD. *Mârgam. L'intégrale du Bharatanâtyam* (2 CD AIMP LXI-LXII/VDE 1004-1005)

INDE CENTRALE. *Traditions musicales des Gond* (1 CD AIMP XX/VDE 618)

CAMBODGE. *Musiques de l'exil* (1 CD AIMP XXIV/VDE 698)

CHINE. *Traditions populaires instrumentales* (2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823)
Musique des marionnettes de Quanzhou (1 CD AIMP VLXII/VDE 911)

CORÉE. *Chants rituels de l'île de Chindo* (1 CD AIMP XXVIII/VDE 756)

JAPON. *L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa* (1 CD AIMP XXI/VDE 650)

Europe

ESPAGNE. *Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez: Nostalgia* (1 CD AIMP LIX/VDE 985)

ITALIE. *Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre* (1 CD AIMP XLII/VDE 872)

SUISSE. *Musique populaire suisse, coll. Constantin Brailoiu* (2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478)

BOSNIE. *Nesidu-l-Huda. Chants soufis de Sarajervo* (1 CD AIMPLII/VDE 927)

SERBIE. *Anthologie de la musique populaire serbe* (1 CD AIMP LX/VDE 993)

GRÈCE. *Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy* (1 CD AIMP XII/VDE 552)

ROUMANIE. *Musique de villages, coll. Constantin Brailoiu* (3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489)
OLTÉNIE: Runc et les villages du Gorj (1 CD AIMP IX/VDE487)
MOLDAVIE: Fundu Moldovei et la Bucovine (1 CD AIMP X/VDE 488)
TRANSYLVANIE: Dragus et le Pays de l'Olt (1 CD AIMP XI/VDE 489)

ROUMANIE. *Musique des Tsiganes de Valachie* (1 CD AIMP/OCORA C 559036)
Musique de noces en Valachie (1 CD SAGA/Ethnic B 6799)

POLOGNE. *Chansons et danses populaires* (1 CD AIMP XXIX/VDE 757)

RUSSIE. *Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage* (1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837)

Afrique

TUNISIE. *La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri* (1 CD AIMP LXIV/VDE 1057)

MAROC. *L'art du samâ' à Fès. Orchestre Ahl-Fâs* (1 CD AIMP LXVII/VDE 1104)
Musique classique andalouse de Fès (1 CD AIMP/OCORA C 559035)

SÉNÉGAL. *Le Saoruba de Casamance* (1 CD AIMP LI/VDE 926)

MALI. *Musique bambara du Baninko* (1 CD AIMP LVIII/VDE 980)

NIGER. *Musique des Touaregs. Vol. 1: Azawagh* (1 CD AIMP LXVIII/VDE 1105)
Musique des Touaregs. Vol. 2: In Gall (1 CD AIMP LXIX/VDE 1106)

BÉNIN. *Rythmes et chants pour les vodun* (1 CD AIMP XVIII/VDE 612)

CENTRAFRIQUE. *Musiques pour sanza en pays Gbaya* (1 CD AIMP XXVII/VDE 755)

ZAÏRE. *La musique des Nande* (1 CD AIMP XXIII/VDE 652)

OUGANDA. *Ensembles villageois du Busoga* (1 CD AIMP L/VDE 925)

AFRIQUE DU SUD. Le chant des femmes Xhosa (1 CD AIMP XLIV/VDE 879)

MADAGASCAR. *Musique Antanosy* (1 CD AIMP IL/VDE 924)
Accordéons et esprits ancestraux (1 CD AIMP LXV/VDE 1065)

Amérique du sud

BOLIVIE. *Charangos et guitarrillas du Norte Potosí* (1 CD AIMP XLI/VDE 871)

BRÉSIL CENTRAL. *Chants et danses des Indiens Kaiapó* (2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555)

BRÉSIL. *Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso* (1 CD AIMP XLIII/VDE 875)

CUBA. *Afroamérica. Cantes y toques afrocubanos* (1 CD AIMP LIII/VDE 959)

Océanie

VANUATU (Nouvelles Hébrides). *Singsing-Danis Kastom* (1 CD AIMP XXXIV/VDE 796)

NOUVELLE-CALÉDONIE. *Danse et musique Kanak* (1 CD AIMP XLVIII/VDE 923)

Anthologies

MUSIQUE A LA CROISEE DES CULTURES (2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829)

COLLECTION UNIVERSELLE DE MUSIQUE POPULAIRE (6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430)

Afrique (1 LP AIMP I/VDE 425) **épuisé**
Asie (1 LP AIMP II/VDE 426) **épuisé**
Europe 1 (1 LP AIMP III/VDE 427)
Europe 2 (1 LP AIMP IV/VDE 428)
Europe 3 (1 LP AIMP V/VDE 429)
Europe 4 (1 LP AIMP VI/VDE 430)

LIVRES

Laurent Aubert

LA MUSIQUE DE L'AUTRE. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie (Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.)

PLANÈTE MUSICALE. Instruments de musique des cinq continents. Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1999 (rééd. de 1991). 116 p., 72 pl. couleurs

MUSIQUES TRADITIONNELLES. Guide du disque. Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.

Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts

THÉÂTRES D'ORIENT
Ivrea: Priuli & Verlucca / Genève: Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs

Laurent Aubert, dir.

LE MONDE ET SON DOUBLE. Ethnographie: trésors d'un musée rêvé. Paris: Adam Biro / Genève: Musée d'ethnographie, 2000. 240 p., 80 p. coul., 60 pl. n/b

MONDES EN MUSIQUE. Tableaux d'une exposition Genève: Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
(Genève: Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)

1/1988 · **De Bouche à oreille** (240 p.)
2/1989 · **Instrumental** (320 p.)
3/1990 · **Musique et pouvoirs** (284 p.)
4/1991 · **Voix** (320 p.)
5/1992 · **Musiques rituelles** (346 p.)
6/1993 · **Polyphonies** (308 p.)
7/1994 · **Esthétiques** (320 p.)
8/1995 · **Terrains** (296 p.)
9/1996 · **Nouveaux enjeux** (390 p.)
10/1997 · **Rythmes** (388 p.)
1-10 · **Index** (104 p.)
11/1998 · **Paroles de musiciens** (346 p.)
12/1999 · **Noter la musique** (266 p.)
13/2000 · **Métissages** (296 p.)
14/2001 · **Le Geste musical** (374 p.)

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants (port en sus)

Disques		**Cahiers de musiques traditionnelles**	
CD simple	FS 30.–/€ 20.–	CMT 1	FS 28.–/€ 19.70
CD double	FS 40.–/€ 26.70	CMT 2-3 *(vol. 4 épuisé)*	FS 34.–/€ 22.70
LP simple	FS 24.–/€ 16.–	CMT 5-8	FS 42.–/€ 28.–
LP double	FS 40.–/€ 26.70	CMT 9-15	FS 46.–/€ 30.70
		Index CMT 1-10	FS 10.–/€ 6.70

Livres			
Mondes en musique	FS 15.–/€ 10.–	Planète musicale	FS 50.–/€ 33.70
La musique de l'autre	FS 33.–/€ 22.–	Théâtres d'Orient	FS 50.–/€ 33.70
Musiques traditionnelles	FS 34.–/€ 22.70	Le monde et son double	FS 68.–/€ 46.70

TALON DE COMMANDE

Adresse pour commandes
AIMP · Musée d'ethnographie · CP 191 · CH-1211 Genève 8
Tél (+ 41 22) 418 45 50 · Fax (+ 41 22) 418 45 51
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch · www.adem.ch

Nom, prénom

Institution

Adresse

Pays,lieu

Fax, E-mail

Date, signature

Je commande les publications indiquées ci-dessous et en paierai le montant dès réception.

Disques · Livres · Cahiers de musiques traditionnelles	**Prix**

IMPRIME
RIE MEDE
CINE m+h
HYGIENE
novembre-2002

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà parus:	**Vol. 1/1988**	**Dossier: De bouche à oreille** (240 pages)
	Vol. 2/1989	**Dossier: Instrumental** (320 pages)
	Vol. 3/1990	**Dossier: Musique et pouvoirs** (284 pages)
	Vol. 4/1991	**Dossier: Voix** (320 pages), *épuisé*
	Vol. 5/1992	**Dossier: Musiques rituelles** (346 pages)
	Vol. 6/1993	**Dossier: Polyphonies** (300 pages)
	Vol. 7/1994	**Dossier: Esthétiques** (334 pages)
	Vol. 8/1995	**Dossier: Terrains** (294 pages)
	Vol. 9/1996	**Dossier: Nouveaux enjeux** (390 pages)
	Vol. 10/1997	**Dossier: Rythmes** (386 pages)
	Index 1-10:	**Index 1988-1997** (100 pages)
	Vol. 11/1998	**Dossier: Paroles de musiciens** (346 pages)
	Vol. 12/1999	**Dossier: Noter la musique** (266 pages)
	Vol. 13/2000	**Dossier: Métissages** (304 pages)
	Vol. 14/2001	**Dossier: Le geste musical** (374 pages)
A paraître:	**Vol. 16/2003**	**Dossier: Musiques à voir**
	Vol. 17/2004	**Dossier: Formes musicales**

Auteurs

Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès...) peuvent adresser leurs écrits à la Rédaction. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant · CH-1201 Genève
Fax (+41 22) 919 04 95
E-mail: la.adem@mail-box.ch

Abonnement, commandes

L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* et la commande d'anciens numéros (sauf le vol. 4: épuisé) peuvent être obtenus en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des suites
Case postale 456 · CH-1211 Genève 4
Tél. (+41 22) 702 93 11 · Fax (+41 22) 702 93 55
E-mail: abonnements@medhyg.ch

Veuillez prendre note:

Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au «service des suites», vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 15

La musicologie est à la fois l'étude de la musique en soi – y compris ses formes, ses structures et son esthétique – et celle de l'homme faiseur de musique. À cet égard, la musicologie classique et historique a toujours attribué une importance prépondérante à la biographie des grands compositeurs et à leur place dans le développement de l'art musical occidental. Plus portée sur l'observation de la musique en tant que fait social et culturel, l'ethnomusicologie s'attache généralement davantage à la fonction du musicien qu'à sa personnalité. Et pourtant, le récit d'une vie peut se révéler porteur de nombreuses informations sur son contexte, sur le rôle de la musique ou sur le sens et les caractéristiques des pratiques qui en découlent. Grands artistes, interprètes talentueux ou simples acteurs d'événements musicaux collectifs, les protagonistes de ces « histoires de vies », réelles ou imaginaires, devraient nous inviter à découvrir quelques-uns des secrets dont est faite l'identité musicale des peuples.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie et soutenus par la Société française d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général: entretiens, portraits et comptes rendus.

Ateliers d'ethnomusicologie
www.adem.ch
adem@worldcom.ch

2-8257-0808-9
9 782825 708088

Volumes précédents:

1 **De bouche à oreille**
1988

2 **Instrumental**
1989

3 **Musique et pouvoirs**
1990

4 **Voix**
1991

5 **Musiques rituelles**
1992

6 **Polyphonies**
1993

7 **Esthétiques**
1994

8 **Terrains**
1995

9 **Nouveaux enjeux**
1996

10 **Rythmes**
1997

11 **Paroles de musiciens**
1998

12 **Noter la musique**
1999

13 **Métissages**
2000

14 **Le geste musical**
2001